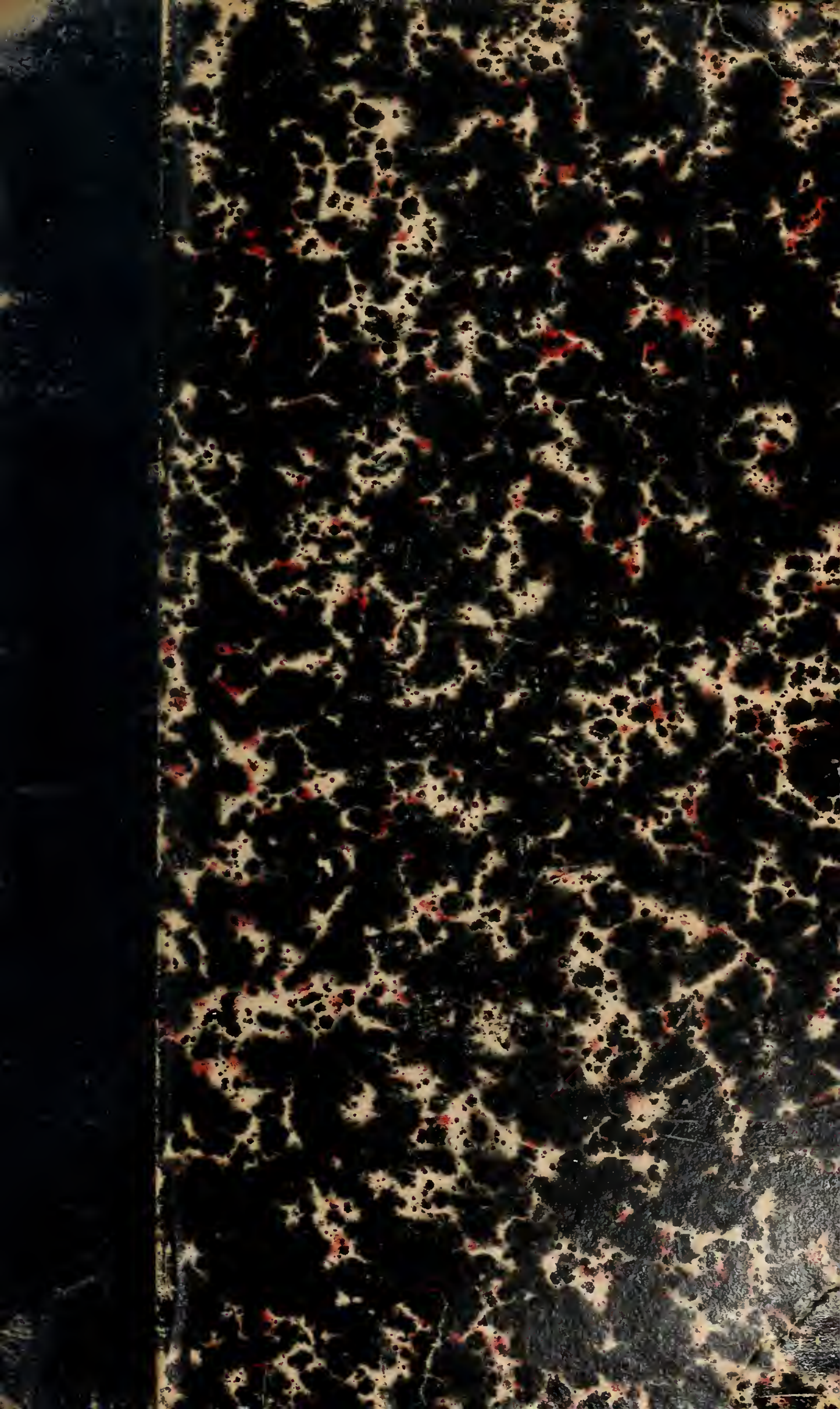
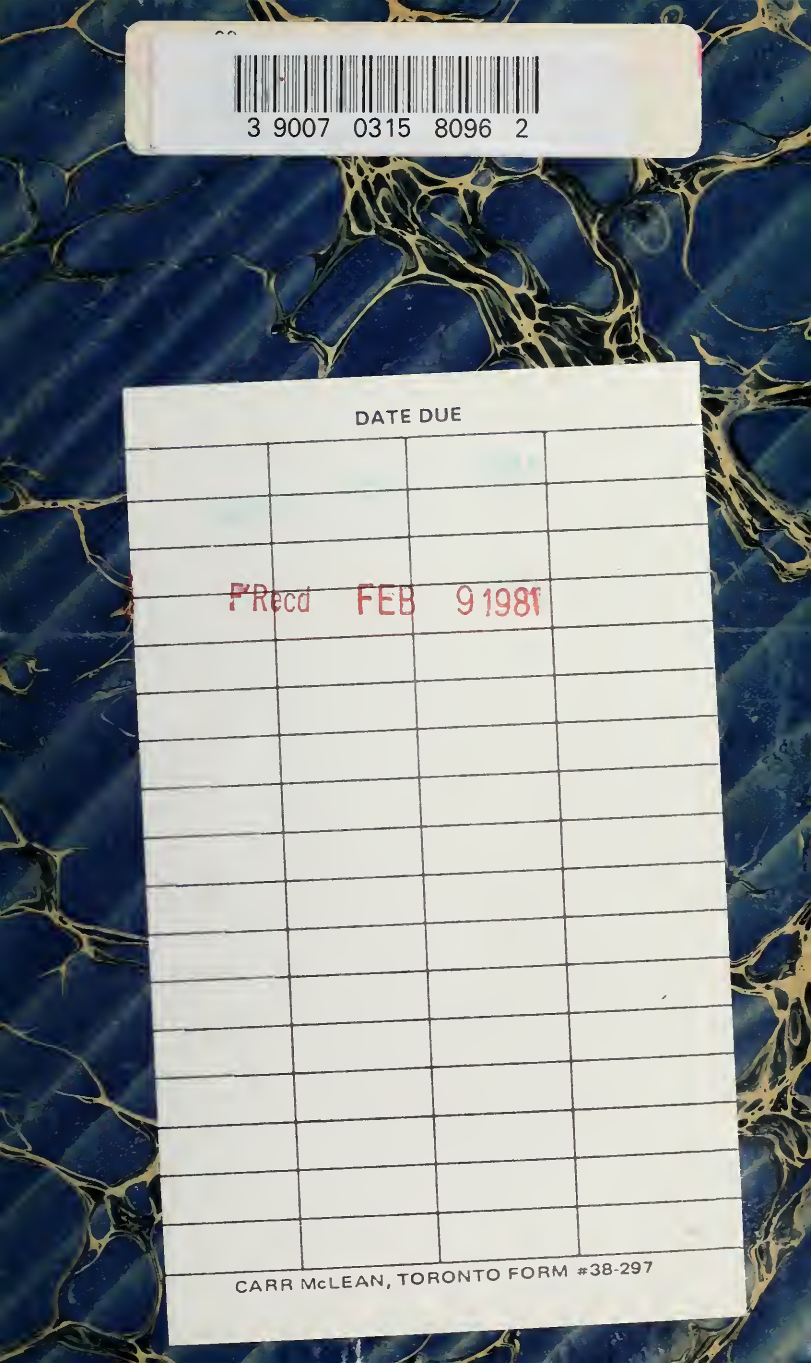



TENTANDA VIA
THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY



3 9007 0315 8096 2
DATE DUE
Rec'd FEB 9 1981
CARR McLEAN, TORONTO FORM #38-297











VOYAGE

EN ITALIE

AUTRES OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

A LA LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

FORMAT IN-8°

Les Écrivains anglais contemporains. 1 vol. . . .	7 fr. 50
De l'Intelligence ; 2e édition. 2 vol.	15 fr. »
Notes sur Paris. Vie et aventures de M. Frédéric-Thomas Graindorge. 1 vol.	3 fr. 50
Voyage aux Pyrénées. 1 vol. illustre	10 fr. »
Les origines de la France contemporaine. Tome Ier. L'Ancien régime ; 3e édition. 1 vol.	7 fr. 50

FORMAT IN-18 JÉSUS

Essai sur Tite-Live ; 3e édition. Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol.	3 fr. 50
Nouveaux Essais de critique et d'histoire ; 3e édition. 1 vol.	3 fr. 50
Histoire de la littérature anglaise ; 3e édit., 5 vol.	17 fr. 50
La Fontaine et ses fables ; 6e édition. 1 vol. . . .	3 fr. 50
Les Philosophes classiques du xixe siècle en France ; 4e édition. 1 vol	3 fr. 50
Voyage aux Pyrénées ; 7e édition. 1 vol.	3 fr. 50
Notes sur l'Angleterre ; 4e édition. 1 vol	3 fr. 50
Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge ; 6e edition. 1 vol.	3 fr. 50
Un séjour en France de 1792 a 1795. Lettre d'un témoin de la Révolution française. Traduit de l'anglais. 1 vol	3 fr. 50
Du suffrage universel. Brochure in-18. 2e édition.	» 50 c.

A LA LIBRAIRIE GERMER-BAILLIÈRE

Philosophie de l'art. In-18 2e édition.	2 fr. 50
Philosophie de l'art en Italie. In-18.	2 fr. 50
Philosophie de l'art dans les Pays-Bas. In-18. . .	2 fr. 50
Philosophie de l'art en Grece. In-18.	2 fr. 50
De l'Idéal dans l'art. In-18.	2 fr. 50

PARIS. — IMPRIMERIE BLOT ET FILS AINÉ, RUE BLEUE, 7.

VOYAGE

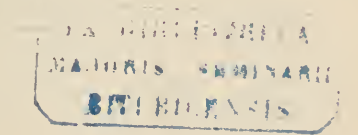
EN ITALIE

PAR H. TAINE

TOME II

FLORENCE ET VENISE

TROISIÈME ÉDITION



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]
BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1876

PÉROUSE ET ASSISE



2 avril 1864, de Rome à Pérouse.

Départ de Rome à cinq heures du soir; je n'avais pas encore vu cette portion de la campagne romaine, et je ne la reverrai jamais pour mon plaisir.

Toujours la même impression : c'est un cimetière abandonné. Les longs tertres monotones se suivent en files interminables, pareils à ceux qu'on voit sur un champ de bataille, quand on a recouvert les grandes tranchées où sont entassés les morts. Pas un arbre, pas un ruisseau, pas une cabane. En deux heures je n'ai aperçu qu'une hutte ronde à toit pointu, comme on en trouve chez les sauvages. Même les ruines manquaient; de ce côté, il n'y a point d'aqueducs. De loin en loin, on rencontre un char à bœufs; tous les quarts de lieue, un chêne-vert rabougri hérisse au bord du chemin son feuillage sombre; c'est le seul être vivant, un traînard morne oublié dans la solitude. L'unique trace de l'homme, ce sont les barrières qui bordent la voie et de long en large traversent la verdure onduleuse pour contenir les troupeaux au temps du pâturage; mais en ce moment tout est vide, et le ciel arrondit sa divine coupole avec une sérénité douloureuse et ironique au-

dessus du champ funèbre. Le soleil se couche, et l'azur pâlissant devient si limpide qu'une teinte imperceptible d'émeraude verdit son cristal. Rien ne peut exprimer ce contraste entre l'éternelle beauté du ciel et la désolation irrémédiable de la terre; Virgile le premier, au milieu de la pompe romaine, montrait déjà le miséricordieux regard des dieux qui, sous les toits de Jupiter, contemplent avec étonnement les misères et les combats des hommes [1].

Je ne puis m'ôter de l'esprit que c'est ici le tombeau de Rome et de toutes les nations qu'elle a détruites. Italiens, Carthaginois, Gaulois, Espagnols, Grecs, Asiatiques, peuples barbares et cités savantes, toute l'antiquité pêle-mêle, ils sont venus s'enterrer sous la cité monstrueuse qui les a dévorés et qui en est morte; chaque ondulation verte est comme la fosse d'une nation distincte.

Le jour est tombé, et dans la nuit sans lune les misérables relais avec leur lampe fumeuse apparaissent tout d'un coup comme la demeure du veilleur des morts. Les pesants murs de pierre, les arcades salies, les profondeurs noirâtres où l'on démêle vaguement des formes de chevaux étiques, les étranges figures brûlées et jaunâtres qui se démènent au milieu des harnais avec un bruit de ferraille, les yeux luisants allumés par la fièvre, tout ce désordre fantastique et grimaçant au milieu des ténèbres et de l'humidité froide qui tombe comme un suaire, laisse dans le cœur et dans les nerfs un long sentiment d'horreur. Ce qui achève le cauche-

1. Dî Jovis in tectis iram mirantur inanem
Amborum et tantos mortalibus esse labores.

mar, c'est le lugubre postillon en vieille cape déguenillée qui sautille éternellement dans la clarté jaunâtre. La lumière de la lanterne tombe tout entière sur son dos avec une teinte de spectre. A chaque instant, il se tortille pour bâtonner ses rosses, et on voit le rire fixe, la contraction machinale de ses mâchoires maigres.

Au réveil, dans les premières blancheurs de l'aube apparaît un fleuve qui tourne sous ses fumées matinales, puis un enchevêtrement de ravins et de coteaux décharnés, lézardés par des cassures innombrables, avec des traînées de cailloux blancs écroulés dans les creux et sur les pentes; dans le lointain, de hautes montagnes rayées ou noirâtres. La frontière est passée, c'est l'Apennin qui commence. Un soleil gai luit sur les arêtes vives des cimes; la poitrine aspire un air sain; on est sorti de la contrée empestée : voici enfin le pays maigre, mais propre à la vie, pays sévère, aux traits grands et tranchés, qui peut remplir l'esprit de ses nourrissons d'images nobles et précises, sans alourdir leur corps par l'abondance d'une nourriture grossière. Des landes, des rocs stériles, çà et là une bande de pâturage aromatique et dru, quelques champs pierreux, partout des oliviers : on se croirait dans notre Provence. Il n'y a pas jusqu'à ces pâles oliviers dont l'aspect n'ajoute à l'austérité du paysage. La plupart ont éclaté par le milieu, le tronc s'est effondré, l'arbre s'est séparé en morceaux, et ses membres ne tiennent entre eux que par une suture; on dirait les damnés de Dante, tous suppliciés par l'épée, tous fendus à demi, en travers, de la tête aux pieds, des pieds à la tête. Les racines tordues s'accrochent entre les cailloux comme des pieds désespérés, et le corps torturé par la plaie se contourne

et se renverse dans l'agonie; béants ou ployés, ils s'obstinent à vivre, et ni la pente, ni la pierre, ni les eaux d'hiver ne triomphent de leur vitalité et de leur effort.

Vers Narni, l'aspect change ; la route court à mi-côte, et toute la montagne qui fait face est vêtue de chênes-verts : ils ont pullulé partout, jusque dans les creux et les cimes inaccessibles ; seuls, quelques murs de roche perpendiculaire se sont défendus contre leur invasion. La montagne ronde se lève ainsi, depuis le torrent jusqu'au ciel, comme un magnifique bouquet d'été intact au milieu de l'hiver. Au sortir de Narni, le paysage s'embellit encore ; c'est une plaine fertile : des blés verts, des ormes mariés aux vignes, un grand jardin riant, tout à l'entour de hautes collines d'une teinte plus grave ; au delà un cercle de montagnes azurées et frangées de neiges. *Soave austero*, ce mot revient bien souvent dans les paysages de l'Italie ; les montagnes donnent la noblesse, mais elles ne sont point trop hautes, elles n'accablent pas l'imagination ; elles forment des amphithéâtres, des fonds de tableau, elles ne sont qu'une architecture naturelle. Au-dessous d'elles, les cultures variées, les nombreux arbres à fruits, les champs étagés composent une décoration riche et bien entendue qui fait promptement oublier nos monotones champs de blé, nos herbages plus monotones encore, et tous ces paysages du Nord qui semblent une manufacture de pain et de viande.

On voit passer quantité de petites carrioles qui portent un jeune homme et une jeune fille ; la jeune fille est gaiement habillée de couleurs voyantes, tête nue ; elle a l'air d'être avec son amoureux. Il y a ici mille traces de bonheur voluptueux et pittoresque. Les jeunes

filles relèvent leurs cheveux à la mode la plus nouvelle, avec des bouffantes sur le devant de la tête; elles ont un fichu de soie, des pendeloques, un peigne doré. A Rome, des plus sales taudis sortaient des têtes superbes et riantes. Tout à l'heure, en traversant une petite ville, à je ne sais quelle fenêtre borgne, dans une rue triste et terne, j'ai vu un corsage de velours noir se pencher à demi au-dessus d'une fenêtre et de grands yeux noirs jeter un éclair. — Ailleurs, elles relèvent leur châle sur leur tête, et se trouvent toutes drapées pour un peintre. — Nous croisons une charrette qui porte huit paysans entassés; ils chantent en parties un air noble et grave comme un choral. — Les moindres objets, une forme de tête, un vêtement, les physionomies de cinq ou six jeunes gens qui, dans une auberge de village, disent des douceurs à une jolie fille, tout indique un monde nouveau et une race distincte. A mon avis, le trait marquant qui les distingue, c'est que pour eux la beauté idéale et le bonheur sensible sont la même chose.

La route monte, et la voiture avance lentement avec des chevaux de renfort sur les escarpements de la montagne. Un torrent serpente ou dégringole, maigre et étouffé, sous la large grève de cailloux qu'il a roulés pendant l'hiver. Les ossements blancs de la montagne percent à travers le manteau roux de forêts dépouillées; je n'ai pas vu de montagnes plus travaillées de soulèvements; parfois, les couches redressées sont debout comme une muraille. Toute cette charpente minérale a été concassée, et semble disloquée, tant chaque assise a de fentes et de crevasses. Au sommet, des plaques de neige marbrent le tapis des feuilles tombées.

Le vent du nord souffle froid et triste ; le contraste est étrange, quand on regarde la gloire du ciel, où le soleil luit dans sa force, et le délicieux azur dans lequel se perdent les teintes du lointain. L'Apennin est franchi, et les collines modérées, les riches plaines bien encadrées commencent à se déployer et à s'ordonner comme sur l'autre versant. Çà et là une ville en tas sur une montagne, sorte de môle arrondi, est un ornement du paysage, comme on en trouve dans les tableaux de Poussin et de Claude. C'est l'Apennin, avec ses bandes de contre-forts allongés dans une péninsule étroite, qui donne à tout le paysage italien son caractère ; point de longs fleuves ni de grandes plaines : des vallées limitées, de nobles formes, beaucoup de roc et beaucoup de soleil, les aliments et les sensations correspondantes ; combien de traits de l'individu et de l'histoire imprimés par ce caractère !

Pérouse, 5 avril.

C'est une vieille ville du moyen âge, ville de défense et de refuge, posée sur un plateau escarpé, d'où toute la vallée se découvre. Des portions de mur sont antiques ; plusieurs fondations de portes sont étrusques; l'âge féodal y a mis ses tours et ses bastions. La plupart des rues sont en pente, et des passages voûtés y font des défilés sombres. Souvent une maison enjambe la rue ; le premier étage va se continuer dans celui qui fait face ; de grandes murailles de briques roussies, sans fenêtres, semblent des restes de forteresses.

Vingt débris y mettent devant l'imagination la cité

féodale et républicaine : la noire porte San-Agostino, énorme donjon de pierres tellement ravagées et rongées qu'on dirait une caverne naturelle, et tout au sommet une terrasse soutenue par de jolies colonnettes encore romaines, délicates créatures, premières idées d'élégance et d'art qui fleurissent au milieu des dangers et des haines du moyen âge ; — le *palazzo del Governo*, sévère et massif comme il en fallait pour les batailles et les séditions des rues, mais avec un gracieux portail où s'enroulent des torsades de pierre et des cordons de sincères et naïves figures sculptées ; des formes gothiques et des réminiscences latines ; des cloîtres d'arcades superposées et de hautes tours d'églises en briques noircies par le temps ; des sculptures de la première renaissance, celle des treizième et quatorzième siècles, la plus originale et la plus vivante de toutes ; une fontaine d'Arnolfo di Lapo, de Nicolas et de Jean de Pise, un tombeau de Benoît XI, encore par Jean de Pise[1]. Rien de plus charmant que ce premier élan de la vive invention et de la pensée moderne à demi engagées dans la tradition gothique. Le pape est couché sur un lit, dans une alcôve de marbre dont deux petits anges tirent les rideaux. Au-dessus, dans une arcade ogivale, la Vierge et deux saints sont debout pour recueillir son âme. On ne peut rendre avec des paroles l'expression étonnée, enfantine et douloureuse de la Vierge ; le sculpteur avait vu quelque jeune fille en larmes au chevet de sa mère mourante, et, tout entier à son impression, librement, sans réminiscence de l'antique, sans contrainte d'école, il exprimait son sentiment. Ce sont ces paroles sponta-

1. 1304.

nées qui font d'une œuvre d'art une chose éternelle; on les entend à travers cinq siècles aussi nettement qu'au premier jour; enfin, à travers l'oppression féodale et monastique, l'homme parle, et l'on écoute le cri personnel d'une âme indépendante et complète. Les moindres œuvres de ce premier âge de la sculpture vous arrêtent sur vos pieds et vous tiennent en place ; il semble qu'on entende une voix réelle et vibrante. Après Michel-Ange, les types sont fixés; on ne fait plus qu'arranger ou purifier une forme arrêtée ou prescrite. Avant lui et jusqu'au milieu du quinzième siècle, chaque artiste, comme chaque citoyen, est lui-même; la mode et la convention ne s'imposent ni aux génies, ni aux caractères; chacun est debout devant la nature, avec son sentiment propre, et vous voyez surgir des figures aussi diversifiées et aussi originales dans les arts que dans la vie.

On chantait la messe dans la cathédrale, et je n'ai pu regarder qu'un tombeau d'évêque à l'entrée. Sous l'évêque couché[1] sont quatre femmes qui tiennent deux vases, une épée, un livre, d'une simplicité et d'une largeur admirables, avec une ample figure et une magnifique abondance de cheveux, réelles pourtant, et qui ne sont qu'une empreinte plus noble d'un moule dont la vraie nature s'est servie. Être soi-même, par soi-même, par soi seul, sans réserve et jusqu'au bout, y a-t-il un autre précepte dans l'art et dans la vie? C'est par ce précepte et cet instinct que l'homme moderne s'est fait et a défait le moyen âge. Voilà les rêveries qu'on emporte avec soi en errant dans ces rues baroques, mon-

1. 1451.

tueuses, bossuées, dans ces couloirs escarpés, dallés de briques, traversés d'arêtes pour retenir les pieds, parmi ces étranges bâtiments où l'imprévu et l'irrégularité de l'antique vie municipale et seigneuriale éclatent, à peine atténués par les rares redressements de la police moderne. Au quatorzième siècle, Pérouse était une république démocratique et guerrière qui combattait et conquérait ses voisins. Les nobles étaient écartés des emplois, et cent quarante-cinq d'entre eux complotaient le massacre des magistrats : on les pendait ou on les chassait. Il y avait sur le territoire cent vingt châteaux et quatre-vingts villages fortifiés. Des gentilshommes *condottieri* s'y maintenaient indépendants et faisaient la guerre à la ville. A Pérouse, des gentilshommes étaient *condottieri;* le principal, Biordo de Michelotti, prenant trop d'autorité, était assassiné dans sa maison par l'abbé de Saint-Pierre. Assiégés par Braccio de Montone, les Pérousins sautaient du haut des murs ou se faisaient descendre avec des cordes pour combattre de près les soldats qui les défiaient. Parmi de pareilles mœurs, les âmes se maintiennent vivantes, et le sol est tout labouré pour faire germer les arts.

La peinture, Angelico, Pérugin.

Mais quel contraste entre ces arts et ces mœurs! On a rassemblé à la pinacothèque les tableaux de l'école dont Pérouse est le centre : elle est toute mystique; il semble qu'Assise et sa piété séraphique y aient pris le gouvernement des intelligences. Dans cette barbarie, c'était le seul centre de pensée; il n'y en avait pas beau-

coup au moyen âge, et chacun d'eux étendait sa domination autour de lui. Fra Angelico de Fiesole, chassé de Florence, est venu vivre près d'ici pendant sept ans, et il a travaillé ici même. Il y était mieux que dans sa Florence païenne, et c'est lui qui attire les yeux d'abord. Il semble en le regardant qu'on lise l'*Imitation de Jésus-Christ;* sur les fonds d'or, les pures et douces figures respirent avec une quiétude muette, comme des roses immaculées dans les jardins du paradis. Je me rappelle une *Annonciation* de lui en deux cadres[1]. La Vierge est la candeur, la douceur même, la physionomie est presque allemande, et les deux belles mains sont si religieusement jointes! L'ange aux cheveux bouclés à genoux devant elle semble presque une jeune fille souriante, un peu bornée, et qui sort de la maison de sa mère. Tout à côté, dans la *Nativité*, devant le délicat petit Jésus aux yeux rêveurs, deux anges en longue robe apportent des fleurs; ils sont si jeunes et pourtant si *graves!* Voilà des délicatesses que les peintres ultérieurs ne retrouveront pas. Un sentiment est une chose infinie et incommunicable; aucune érudition et aucun effort ne peuvent le reproduire tout entier; il y a dans la vraie piété des réserves, des pudeurs, par suite des arrangements de draperies, des choix d'accessoires que les plus savants maîtres, un siècle plus tard, ne connaîtront plus.

Par exemple, dans une *Annonciation* du Pérugin, qui est tout près de là, le tableau représente non pas un petit oratoire secret, mais une grande cour. La Vierge est debout, effrayée, mais non pas seule : il y a deux

1. Numéros 221, 222.

anges derrière elle, et deux autres derrière Gabriel. Retrouvera-t-on cette chasteté plus tard? — Un autre tableau du Pérugin montre saint Joseph et la Vierge à genoux devant l'enfant; derrière eux, un portique grêle profile ses colonnettes dans l'air libre, et trois bergers espacés prient; ce grand vide ajoute à l'émotion religieuse, il semble qu'on entend le silence de la campagne.

Pareillement, chez le Pérugin, les figures et les attitudes expriment un sentiment inconnu et unique : les personnages sont des *enfants mystiques*, ou, si vous voulez, des âmes d'adultes retenues dans l'enfance par l'éducation du cloître. Aucun d'eux ne regarde l'autre, aucun d'eux n'agit, chacun est enfermé dans sa contemplation propre, tous ont l'air de rêver en Dieu ; chacun demeure fixe dans son geste et semble retenir son souffle de peur de déranger sa vision intérieure. Les anges surtout avec leurs yeux baissés, leur front penché, sont les vrais adorateurs, prosternés, persistants, immobiles; ceux du *Baptême de Jésus* ont la modestie, l'innocence humble et virginale d'une religieuse qui communie. Jésus lui-même est un séminariste tendre qui pour la première fois sort de chez son oncle le bon curé, n'a jamais levé les yeux sur une femme et reçoit l'hostie tous les matins en servant la messe. Les seules têtes qui puissent donner aujourd'hui l'idée de ce sentiment sont celles des paysannes élevées toutes petites dans un monastère. Plusieurs à quarante ans ont des joues roses sans une seule ride. A la placidité de leur regard, il semble qu'elles n'aient jamais vécu ; en revanche elles n'ont jamais souffert. Pareillement ces figures restent immobiles au seuil de la pensée sans le fran-

chir, mais sans faire effort pour le franchir. L'homme n'est pas arrêté, il s'arrête ; le bouton n'est pas écrasé, mais il ne s'ouvre pas. Rien de semblable ici aux macérations, aux violences de l'ancien christianisme ou de la restauration catholique ; il ne s'agit pas de dompter la pensée ou de refréner le corps ; le corps est beau, la santé entière ; un jeune saint Sébastien, en bottes vertes et dorées, une bonne jeune Vierge presque flamande et grasse, vingt autres personnages du Pérugin, sont exempts du régime ascétique ; mais les jambes grêles et l'œil inerte annoncent qu'ils vivent encore dans le bois dormant. Moment singulier, le même chez le Pérugin et chez Van Eyck : les corps appartiennent à la renaissance, et les âmes au moyen âge.

Cela est encore plus visible au *Cambio*, sorte de *bourse* ou de *guildhall* des marchands. Pérugin fut chargé de la décorer en l'an 1500, et il y mit une *Transfiguration*, une *Adoration des Bergers*, les sibylles, les prophètes, Léonidas, Socrate, d'autres héros et philosophes païens, un saint Jean sur l'autel, Mars et Jupiter sur la voûte. Tout à côté, on trouve une chapelle lambrissée de bois sculpté, dorée et peinte, le Père éternel au centre, diverses arabesques nues, d'élégantes femmes à croupes de lion. Peut-on mieux voir le confluent de deux âges, le mélange des idées, l'affleurement du paganisme nouveau à travers le christianisme vieillissant ? — Les marchands en longue robe s'assemblaient sur les bancs de bois de cette salle étroite ; avant de délibérer, ils allaient s'agenouiller dans la petite chapelle voisine pour entendre une messe. — Là Gian Nicola Manni, aux deux côtés du maître-autel, a peint les fières et délicates figures de son *Annonciation*,

une ample Hérodiade, de charmantes femmes debout, gracieuses et fines, qui font sentir l'élan ou la richesse de la vitalité corporelle. Tout en suivant le bourdonnement des répons ou les gestes sacrés de l'officiant, plus d'un fidèle a laissé ses yeux remonter jusqu'au torse rose des petites chimères accroupies dans le plafond ; elles sont, à ce qu'on dit dans la ville, d'un jeune homme qui donne de belles espérances, élève favori du maître, Raphaël Sanzio d'Urbin. — L'office est fini, on rentre dans la salle du conseil et on raisonne, je suppose, sur le payement des trois cent cinquante écus d'or promis au Pérugin pour son travail ; ce n'est point trop : il y a mis sept ans, et ses concitoyens comprennent par sympathie, par ressemblance d'esprit, les deux faces de son talent, l'ancienne et la nouvelle, l'une chrétienne, l'autre demi-païenne.

Voici d'abord une *Nativité*, sous un haut portique, avec un paysage d'arbres légers, comme il les aime. C'est un tableau aéré et recueilli, propre à faire sentir la vie contemplative. On ne peut trop louer la gravité modeste, la noblesse silencieuse de la Vierge, agenouillée devant son enfant. Trois grands anges sérieux sur un nuage chantent d'après un cahier de musique, et cette naïveté reporte l'esprit jusqu'aux temps des mystères ; mais on n'a qu'à tourner les yeux pour voir des figures d'un caractère tout autre. Le maître est allé à Florence, et les statues antiques, leurs nudités, les grands gestes et les fières cambrures des figurines nouvelles lui ont dévoilé un autre monde qu'il reproduit avec mesure, mais qui l'attire hors de son premier chemin. Six prophètes, cinq sibylles, cinq guerriers et autant de philosophes païens sont debout, et chacun

d'eux, comme une statue antique, est un chef-d'œuvre de force et de noblesse corporelle. Ce n'est pas qu'il imite le costume ou les types grecs : les casques compliqués, les coiffures fantastiques, les réminiscences de la chevalerie, viennent bizarrement se mêler aux tuniques et aux nudités ; mais le sentiment est antique. Ce sont là des hommes forts et contents de la vie, et non des âmes pieuses qui pensent au paradis. Toutes les sibylles sont florissantes de beauté et de jeunesse. La première s'avance, et son geste, sa taille, ont une grandeur et une fierté royales. Aussi noble et aussi grand est le prophète-roi qui fait face. Le sérieux, l'élévation de toutes ces figures sont incomparables ; à cette aube de la pensée, le visage, encore intact, garde, comme celui des statues grecques, la simplicité et l'immobilité de l'expression primitive. L'ondulation de la physionomie n'efface pas le type, l'homme n'est pas dispersé en petites pensées nuancées et fugitives, et le caractère fait saillie par l'unité et par le repos.

Sur un pilastre à gauche est une figure boulotte, assez vulgaire, avec de longs cheveux sous une calotte rouge ; on dirait un abbé de mauvaise humeur : il a l'air grognon et même sournois ; c'est le Pérugin peint par lui-même. Il était bien changé à ce moment. Ceux qui ont vu son autre portrait, fait aussi par lui-même quelques années auparavant à Florence, ont peine à le reconnaître. Il y a dans sa vie comme dans ses œuvres deux sentiments contraires et deux époques distinctes. Nul esprit n'a mieux témoigné, par ses contradictions et par ses harmonies, de la grande transformation qui s'accomplit autour de lui. Il est d'abord religieux, on n'en peut douter quand on le voit si long-

temps, et jusqu'au cœur de la Florence païenne, répéter et purifier des figures si religieuses, peindre, gratuitement ou pour obtenir des prières, l'oratoire d'une confrérie située vis-à-vis de sa maison, peindre et garder chez lui quatorze bannières pour les prêter aux processions, vivre et se développer dans les couvents de la pieuse Ombrie[1]. Il est inventeur dans la peinture sacrée, et un homme n'invente que d'après son propre cœur. Ce n'est pas non plus pousser trop loin les conjectures que de le représenter à Florence comme un admirateur de Savonarole. Savonarole est prieur du couvent qu'il décore ; Savonarole fait brûler les peintures païennes et emporte tout d'un coup Florence jusqu'au bout de l'enthousiasme ascétique et chrétien. Les premières paroles d'un sermon de Savonarole sont sur un papier dans la main du portrait que Pérugin fait alors de lui-même, et il achète un terrain pour se bâtir une maison dans la cité du réformateur. Tout d'un coup la scène change : Savonarole est brûlé vif, et il semble à ses disciples que la Providence, la justice et la puissance divine se soient englouties dans son tombeau. Plusieurs d'entre eux ont gardé jusqu'au bout dans leurs souvenirs, toute corporelle et toute colorée, l'image du martyr trahi, torturé et insulté sur son bûcher par ceux dont il faisait le salut. Est-ce cette grande secousse, jointe aux enseignements épicuriens de Florence, qui a renversé les croyances du Pérugin ? Toujours est-il qu'au retour il n'est plus le même. Sa figure, ironiquement défiante, porte les marques de la concentration et de l'affaissement. Ses œuvres religieuses sont moins

1. Rio, *Histoire de l'Art chrétien*, t. II, p. 218.

pures ; il finit par les expédier à la douzaine, en fabricant ; on va bientôt l'accuser de ne plus se soucier que de l'argent[1]. Il entame dans le Cambio des sujets païens et prend, pour les traiter, le style des orfèvres et des anatomistes de Florence. Il peint ailleurs des nudités allégoriques[2], l'Amour et la Chasteté, maigrement et froidement, en libertin tardif qui se dédommage mal des sévérités de sa jeunesse. Il semble être devenu un simple athée, aigri et endurci, comme tous ceux qui nient haineusement et railleusement, à force de déceptions et de chagrin. « Il ne put jamais, dit Vasari, se forcer à croire à l'immortalité de l'âme. Sa cervelle de fer ne put être amenée aux bonnes pratiques ; il mettait toute son espérance dans les biens de la fortune. » Et un annotateur contemporain ajoute : « Étant sur le point de mourir, on lui dit qu'il était nécessaire de se confesser. Il répondit : Je veux voir comment sera là-bas une âme qui ne se sera pas confessée. Et toujours il refusa de faire autrement. » Une telle fin après une telle vie ne montre-t-elle pas comment l'âge de saint François devient l'âge d'Alexandre VI ?

D'autres ont été plus heureux, Raphaël par exemple. C'est ici, dans cet atelier, devant ces paysages, qu'il s'est formé, et bien des fois ici j'ai pensé à son pur et heureux génie, à ses paysages bien ouverts, à la netteté un peu sèche, à la simplicité exquise de ses premières œuvres. Ce ciel est d'une pureté parfaite ; l'air léger, transparent, laisse apercevoir à une lieue de là les formes fines des arbres. A cent pas de San-Pietro, une esplanade plantée de chênes-verts avance comme un promon-

1. Vasari. — 2. Musée du Louvre.

toire ; au-dessous s'étale la campagne, vaste jardin parsemé d'arbres, où les feuillages des oliviers font des raies pâles sur la verdure des moissons nouvelles. La magnifique coupole bleue resplendit, peuplée par ce soleil, et les rayons jouent à plaisir dans ce grand cirque, qu'ils parcourent sans obstacle. Vers l'occident, les chaînes dorées s'étagent les unes au-dessus des autres, plus claires à mesure qu'elles s'approchent de l'horizon, et les dernières sont aussi riantes qu'un voile de soie. Cependant les croupes se rejoignent, mêlent leurs noirceurs et leurs clartés, jusqu'à ce qu'enfin, s'abaissant et s'allongeant, elles diminuent et s'effacent une à une dans la plaine. Lumière, relief, ordonnances ; les yeux s'étonnent et jouissent d'un si large espace, d'un si bel arrangement, d'une si parfaite netteté des formes ; mais l'air froid qui vient des montagnes empêche le corps de s'oublier dans un bien-être trop voluptueux : on sent que le roc infécond et l'hiver sont à la porte. Là-bas, une longue arête tranchée et cassée tourne en coupant le ciel, et le ciel pâlit avec des tons d'acier au-dessus des neiges qui semblent des plaques de marbre.

Assise, 4 avril.

Course à pied, quatre heures de marche pour voir des paysans.

Pays bien cultivé et charmant ; le blé vert sort de terre à foison, les vignes bourgeonnent, et chaque cep grimpe à un orme ; des ruisseaux clairs courent dans les fossés. A l'horizon est une ceinture de montagnes, et les neiges

éclatantes, immaculées, se confondent avec le satin des nuages.

Quantité de carrioles et de paysans qui chantent. C'est un grand signe de bien-être que ces petites voitures; elles annoncent une classe d'hommes élevée au-dessus du travail accablant et du grossier besoin. Les madones sont nombreuses, et promettent pour trois *Ave* quarante jours d'indulgence. C'est la religion de l'Italie. Du reste, les villages ressemblent aux nôtres et indiquent à peu près le même degré de culture. C'est dimanche, les habitants ont de gros souliers et des habits passables ; point de guenilles. Ils sont fort gais, causent et rient sur la place ; quelques-uns jouent aux boules, d'autres au disque, d'autres à la *morra*. Les auberges et les maisons ne sont pas plus sales ni plus dégarnies qu'en France. De lourdes solives soutiennent le plafond ; il y a des chaises, des tables, des buffets en bois luisant, un dressoir à bouteilles muni de deux madones. Dans la salle d'entrée, deux tonneaux énormes, cerclés de planches massives, sont en permanence, et je vérifie que le vin n'est pas cher. Des quartiers de viande sont pendus à des crochets de fer. Dans un pays fertile qui consomme ses produits, le bien-être est naturel. L'auberge s'emplit, et la fille de la maison arrive avec sa mère, en habits voyants, un voile noir sur la tête, un beau sourire aux lèvres. Gaieté brillante et coquette de la fille; les jeunes gens commencent à tourner près d'elle avec cette complaisance tendre et cet air ravi, voluptueux, qui est propre aux Italiens.

Au sommet d'une éminence abrupte, sur un double rang d'arcades superposées, apparaît le monastère; à ses pieds, un torrent écorche le sol et tournoie au loin

entre les grèves de cailloux roulés; au delà, le vieux bourg s'allonge sur la croupe de la montagne. On monte longuement, sous le soleil ardent, et tout d'un coup, au bout d'une cour bordée de fines colonnettes, on entre dans l'obscurité de l'édifice. Il n'a point d'égal ; avant de l'avoir vu, on n'a pas l'idée de l'art et du génie du moyen âge. Joignez-y Dante et les *Fioretti* de saint François, c'est le chef-d'œuvre du christianisme mystique.

Il y a trois églises, l'une sur l'autre, toutes ordonnées autour du tombeau de saint François. Au-dessus de ce corps vénéré que le peuple croyait toujours vivant et plongé dans la prière au fond d'une grotte inaccessible, l'édifice s'est exhaussé et a fleuronné glorieusement comme une châsse architecturale. La plus basse est une crypte noire comme une tombe, on y descend avec des torches ; les pèlerins se retiennent aux murs suintants et tâtonnent pour toucher la grille. Là est la tombe, dans un pâle jour éteint semblable à celui des limbes. Quelques lampes de cuivre, presque sans lumière, y brûlent éternellement, comme des étoiles perdues dans une profondeur morne. La fumée monte en rampant sur les voûtes, et l'épaisse odeur des cierges se mêle à l'odeur de cave. Le gardien avive sa torche, et ce flamboiement subit dans la noirceur horrible, au-dessus des os d'un mort, est une sorte de vision de Dante. C'est ici la fosse mystique d'un saint qui, du milieu de la pourriture et des vers, voit dans son cachot de terre gluante entrer le rayonnement surnaturel du Sauveur.

Mais ce qu'on ne peut représenter avec des paroles, c'est l'église moyenne, long soupirail bas, soutenu d'arceaux ronds qui se courbent dans une demi-ombre, et

dont l'écrasement volontaire fait plier instinctivement les genoux. Un revêtement d'azur sombre et de bandes rougeâtres étoilées d'or, une merveilleuse broderie d'ornements, de torsades, d'enroulements délicats, de feuillages et de figurines peintes, couvrent les arcs et les plafonds de leur multitude harmonieuse ; le regard s'en remplit ; un peuple de formes et de teintes vit sur ses voûtes ; je donnerais pour ce caveau toutes les églises de Rome. Ni l'antiquité ni la renaissance n'ont compris cette puissance de l'innombrable ; l'art classique agit par la simplicité, l'art gothique par la richesse ; l'un prend pour type le tronc de l'arbre, l'autre l'arbre entier avec tout l'épanouissement de son feuillage. Il y a ici un monde comme dans une forêt vivante, et chaque objet est complexe, complet comme une chose vivante : ici les stalles du chœur, chargées et couturées de sculptures ; là-bas un riche escalier tournant, des grilles ouvragées, une fine chaire de marbre, des monuments funéraires dont le marbre fouillé et travaillé semble le plus élégant coffret d'orfévrerie ; çà et là, au hasard, une gerbe élancée des plus sveltes colonnettes, un amas de joyaux de pierre dont l'ordonnance semble une fantaisie, et dans le labyrinthe des feuillages colorés une profusion de peintures ascétiques avec leur auréole de vieil or terni : tout cela vaguement entrevu parmi les reflets noirs des boiseries, dans un jour de pourpre éteinte, tandis qu'à l'entrée le soleil baissant tombe, par cent mille flèches d'or, comme un paon qui s'étale.

Au sommet, l'église supérieure s'élance aussi brillante, aussi aérée, aussi triomphante que celle-ci est basse et grave. Véritablement, si on se laissait aller aux conjectures, on croirait que dans les trois sanctuaires

l'architecte a voulu représenter les trois mondes : tout en bas, l'ombre de la mort et l'horreur du sépulcre infernal; au milieu, l'anxiété passionnée du chrétien qui prie, lutte, et attend dans notre terre d'épreuves; en haut, la joie et la gloire éblouissante du paradis. Celle-ci, tout exhaussée dans l'air et dans la lumière, effile ses colonnettes, aiguise ses ogives, amincit ses arceaux, monte et monte encore, illuminée par le plein jour de ses hautes fenêtres, par le rayonnement de ses rosaces, de ses vitraux, des filets d'or, des étoiles qui luisent sur ses arceaux et sur ses voûtes, enserrant les glorieux personnages, les histoires sacrées dont elle est peinte du pied jusqu'au sommet. Sans doute le temps les a lézardées, plusieurs sont tombées, l'azur dont elle était revêtue s'est terni ; mais l'esprit refait ce qui a disparu pour l'œil, et revoit la pompe angélique telle qu'il y a six siècles elle éclatait pour la première fois. Une cathédrale n'a point cette splendeur ; il faut une chapelle distincte pour figurer à l'homme la dernière station de la vie chrétienne. Comme dans la Sainte-Chapelle de notre Louis IX, les hommes trouvaient ici un tabernacle; la gravité et les terreurs de la religion étaient effacées; on n'apercevait autour de soi que les splendeurs du ciel et le ravissement de l'extase. Sous cette voûte qui, comme un dais aérien, semble ne point s'appuyer sur la terre, parmi les scintillements de l'or et les effluves de la clarté transfigurée par les vitraux, dans cette merveilleuse broderie de formes élancées et entre-croisées qui s'enchevêtrent comme une parure de fiancée, l'homme se sentait transporté vivant dans le paradis. Nous ne retrouverons pas, nous n'écrirons pas ces fêtes. On les a écrites pour nous, et je me répétais tout bas ces vers de Dante :

« Et voici qu'une lueur subite parcourut la grande forêt dans toutes ses parties, si brillante que je doutai si ce n'était pas un éclair.... Et une douce mélodie courut dans l'air lumineux.

« Tandis qu'à travers ces prémices de l'éternel plaisir je m'en allais tout interdit et désireux encore de plus d'allégresse,

« Devant nous, l'air, pareil à un grand feu, se montra tout embrasé sous les verts rameaux, et le doux son que nous avions déjà entendu devint un chant clair et distinct ;

« Sept candélabres d'or flamboyaient au-dessus d'eux-mêmes, plus clairs par un ciel serein que la lune à minuit et au milieu de son mois ;

« Et derrière ces candélabres je vis venir des personnages vêtus de blanc. Jamais telle blancheur n'a brillé ici-bas. »

Tout se tient ici ; l'ami de Dante, Giotto, a peint dans la seconde église des visions semblables. Ce sont ses élèves et ses successeurs, tous imbus de son style, qui ont tapissé de leurs œuvres les autres parois de l'édifice. Il n'y a point de monument chrétien où les pures idées du moyen âge arrivent à l'esprit sous tant de formes, et s'expliquent les unes les autres par tant de chefs-d'œuvre contemporains. Au-dessus de l'autel gardé par une grille ouvragée de fer et de bronze, Giotto a couvert la voûte surbaissée de grands personnages calmes et d'allégories mystiques. C'est saint François recevant des mains du Christ la Pauvreté comme épouse ; c'est la Chasteté assiégée en vain dans une forteresse à créneaux, et honorée par les anges ; c'est l'Obéissance, sous un dais, entourée de saints et d'anges agenouillés ; c'est saint François glorifié, en habit doré de diacre, entouré de vertus célestes, de séraphins qui chantent. Ce Giotto, qui, au delà des monts, ne nous semble qu'un maladroit et un barbare, est déjà un peintre complet ; il fait des groupes, il sait les airs de tête : ce

qui lui reste de roideur ne fait qu'ajouter à la sévérité religieuse de ses figures. Un relief trop fort, un mouvement trop humain dérangerait notre émotion ; il ne faut pas des expressions trop variées ni trop vives pour des anges et des vertus symboliques ; ce sont toutes des âmes dans une extase immobile. Les fortes et splendides vierges, les archanges bien musclés qu'on fera dans deux siècles nous ramènent sur la terre ; leur chair est si visible que nous ne croyons pas à leur divinité. Ici les personnages, les grandes femmes nobles rangées en processions hiératiques, ressemblent aux Mathilde, aux Lucie de Dante ; ce sont les sublimes et flottantes apparitions du rêve. Leurs beaux cheveux blonds sont chastement et uniformément relevés autour de leur front ; pressés les uns contre les autres, ils contemplent ; de grandes tuniques à longs plis, blanches ou bleues, ou d'un rose pâle, tombent autour de leur corps ; ils se serrent autour du saint, autour du Christ, silencieusement, comme un troupeau d'oiseaux fidèles, et leurs têtes un peu tristes ont la langueur grave du bonheur céleste.

Ce moment est unique. Le treizième siècle est le terme et la fleur du christianisme vivant ; il n'y a plus après lui que scolastique, décadence et tâtonnements infructueux vers un autre âge et un autre esprit. Un sentiment qui auparavant n'était qu'ébauché, l'amour, éclata alors avec une force extraordinaire, et saint François en fut le héraut. Il appelait l'eau, le feu, la lune, le soleil ses frères, il prêchait les oiseaux, il rachetait, en donnant son manteau, les agneaux qu'on portait au marché. On conte que les lièvres et les faisans se réfugiaient dans les plis de sa robe. Son cœur dé-

bordait sur toutes les créatures; ses premiers disciples vécurent comme lui dans une sorte d'ivresse, « en sorte que quelquefois, pendant vingt jours et parfois trente jours, ils se tenaient seuls sur la cime des monts élevés, contemplant les choses célestes. » Leurs écrits sont des effusions. « Que nul ne me reprenne, si l'amour me fait aller semblable à un fou ! Il n'y a plus de cœur qui se défende, qui échappe à un tel amour..., car le ciel et la terre me crient et me répètent hautement, et tous les êtres que je dois aimer me disent : Aime l'amour qui nous a faits pour t'attirer à lui... O Christ, souvent tu cheminas sur la terre comme un homme enivré! L'amour te menait comme un homme vendu. En toutes choses, tu ne montras qu'amour, ne te souvenant jamais de toi... Les traits pleuvaient si serrés que j'en étais tout agonisant. Il les dardait si fortement que je désespérais de les parer, trépassé non par mort véritable, mais par excès de joie. » Ce n'était pas seulement dans les cloîtres qu'on rencontrait ces transports. L'amour était devenu le souverain de la vie laïque aussi bien que de la vie religieuse. A Florence, des compagnies de mille personnes vêtues de blanc parcouraient les rues avec des trompettes, sous la conduite d'un chef qu'on nommait le seigneur d'amour. La langue nouvelle qui naît, la poésie et la pensée qui s'éveillent, ne s'occupent qu'à décrire l'amour et à l'exalter. Je viens de relire la *Vita nuova* et quelques chants du *Paradis ;* le sentiment est si intense qu'il fait peur : ces hommes habitent dans la région brûlante où la raison se fond. Le récit de Dante, comme son poëme, témoigne d'une hallucination continue : il s'évanouit, les visions l'assaillent, son corps devient malade, et toute sa force de

pensée s'emploie à rappeler et à commenter les spectacles déchirants ou divins sous lesquels il a fléchi[1]. Il consulte plusieurs amis sur ses extases, et ils lui répondent par des vers aussi mystérieux et aussi violents que les siens. Il est clair qu'à ce moment toute la culture supérieure de l'esprit se rassemble autour du rêve maladif et sublime. Les initiés ont une langue apocalyptique, volontairement obscure; ils mettent un double et triple sens sous leurs paroles; Dante lui-même pose comme règle qu'il y en a quatre dans un sujet. Dans cet état extrême, tout devient symbole : une couleur comme le vert ou le rouge, un nombre, une heure de la journée ou de la nuit, prend une importance étrange : c'est le sang du Christ, ce sont les prairies d'émeraude du paradis, c'est l'azur virginal du ciel, c'est le chiffre sacré des personnes divines, qui devient ainsi présent à l'esprit. Par les catalepsies et les transports, la tête travaille, et la sensibilité surmenée tressaille en secousses qui l'emportent dans les suprêmes délices, ou la précipitent dans le désespoir infini. Alors les frontières naturelles qui séparent les différents royaumes de la pensée s'effacent et disparaissent. La maîtresse adorée se transfigure jusqu'à devenir une vertu céleste. Les abstractions scolastiques se transforment en apparitions idéales. Les âmes s'assemblent en roses éthérées, « fleurs perpétuelles de l'éternelle joie qui, comme un parfum, font sentir à la fois toutes leurs odeurs. » La pesante matière sensible et l'échafaudage des formules sèches se confondent et s'évaporent au sommet de la contemplation mystique, jusqu'à ne laisser subsister d'elles-mêmes

1. Comparez *Aurélia* de Gérard de Nerval et l'*Intermezzo* de Heine.

qu'une mélodie, un parfum, une clarté, un emblème, sans que ce débris des images terrestres ait un prix par lui-même ou serve autrement que pour figurer l'insondable et ineffable *au-delà*.

Comment ont-ils supporté les angoisses et l'excès continu d'un pareil état, le cauchemar de l'enfer et du paradis, les larmes, les tremblements, les évanouissements et les alternatives d'une telle tempête[1]? Quels nerfs y ont résisté? Quelle fécondité d'âme et d'imagination y a fourni? Tout a baissé depuis; l'homme alors était bien plus fort et restait plus longtemps jeune. Je feuilletais ces jours-ci la *Vie de Pétrarque* par lui-même; il a aimé Laure quatorze ans. Aujourd'hui la jeunesse du cœur, l'âge des grands mécontentements et des grands rêves dure cinq ou six ans; ensuite on souhaite une maison confortable et une bonne place. Je crois que le corps trempé par la vie guerrière était plus résistant, et que le rude régime demi-barbare, tuant les faibles, ne laissait subsister que les forts. Mais il faut considérer surtout que la tristesse, le danger, la monotonie d'une vie sans distractions, sans lectures, toujours menacée, accroissaient la capacité d'enthousiasme, la sublimité et l'intensité des sentiments. La sécurité, la commodité, les élégances de notre civilisation nous éparpillent et nous réduisent; d'une cascade elles font un étang. Nous jouissons et nous souffrons par mille petites sensations journalières; alors, au lieu de se disperser, la sensibilité s'engorgeait, et la passion accumulée débordait par des irruptions. Dans un roman russe, *Tarass-*

1. *E caddi, come corpo morto cade.* Il y a vingt secousses presque égales dans *la Divine Comédie.*

Boulba, un jeune chef cosaque, au sortir du camp, les sens obstrués par la sale vie nomade, par l'odeur de l'eau-de-vie et de l'écurie, par la vue journalière des figures brutales ou féroces, aperçoit une belle jeune fille délicate et parée; il en est comme renversé, s'agenouille, oublie son père, sa patrie, et combat désormais contre les siens. Une secousse pareille a prosterné Dante devant une enfant de neuf ans.

Représentons-nous un instant les mœurs environnantes. C'était le temps des guerres sans pitié et des inimitiés mortelles. On se proscrivait, on se battait de maison à maison, de quartier à quartier dans Florence. Dante lui-même fut condamné à être brûlé vif. Les supplices inventés par les Romano restaient vivants dans les imaginations des hommes, et un régime pire que notre Terreur s'était établi à demeure, de famille à famille, de caste à caste et de cité à cité. Du milieu de cette enceinte hérissée, la pensée se dégageait pour la première fois après tant de siècles, et c'est dans un chemin inexploré qu'elle entrait. Elle ne suivait pas sa pente naturelle, comme autrefois à un moment pareil dans les petites républiques de la Grèce; une puissante religion la saisissait à sa naissance et la détournait. On lui présentait pour but suprême non l'équilibre des sensations modérées et la santé des facultés actives, mais les transports de l'adoration infinie et les élancements de l'imagination surexcitée. Le bonheur ne consistait plus à se sentir fort, sage et beau, citoyen honoré d'une ville glorieuse, à danser et à chanter de belles hymnes, à causer avec un ami sous un arbre par un jour serein. On déclarait ces plaisirs insuffisants, vulgaires et coupables; on faisait appel aux sentiments fé-

minins, à la sensibilité nerveuse, et l'on proposait à l'homme la contemplation extatique, les ravissements inexprimables et des délices que les sens, la parole et l'imagination n'atteignent pas. Plus la vie était dure, plus ces promesses étaient hautes. L'énormité du contraste multipliait l'attrait de la félicité offerte, et de toute la force de sa jeunesse le cœur s'élançait par l'issue qu'on lui ouvrait. Alors on vit cette disparate étrange d'une vie laïque semblable à celle des républiques grecques et d'une vie religieuse semblable à celle des *soufis* de la Perse : d'un côté des citoyens libres, des hommes d'affaires, des combattants, des artistes, de l'autre des ascètes cloîtrés, des prédicants qui allaient demi-nus, des pénitents qui s'offraient aux coups de fouet, — bien plus, les deux extrêmes réunis dans le même personnage, une même âme contenant les énergies les plus viriles et les douceurs les plus féminines, le même homme magistrat et mystique, des politiques haineux et pratiques qui correspondaient en énigmes sur les alanguissements et les hallucinations de l'amour, un chef de parti père de famille poursuivant de ses adorations une enfant morte et répandant sur des paysages réels, sur des figures contemporaines, sur des intérêts positifs, sur des ressentiments locaux, sur la science technique de son pays et de son siècle, les illuminations monstrueuses ou divines de l'extase ou du cauchemar.

Un moine m'a conduit au réfectoire, puis à travers une quantité de salles jusqu'à une cour intérieure carrée, où un portique à deux étages porté par des colonnettes fines fait le plus élégant promenoir. Dalles, colonnes, murs, citernes, tout est pierre; au-dessus,

comme un encadrement, règne une toiture de tuiles rougeâtres. Le ciel bleu, pareil à un dôme rond, se pose sur ce carré blanc; on ne peut imaginer l'effet de ces formes si simples et de ces couleurs si simples. Tout autour du couvent tourne un second promenoir sous des arcades ogivales de rudes pierres roussies par le soleil; de là le regard embrasse la belle vallée et son diadème de montagnes neigeuses. Les pauvres moines des *Fioretti*, à force de réduire leur vie, l'ennoblissaient; deux ou trois sensations faisaient toute leur vie, mais elles étaient sublimes. Quiconque parmi eux sortait du troupeau des brutes était forcé d'être un grand poëte; quand on ne devenait pas une machine à génuflexions, on finissait par sentir la sérénité et la grandeur d'un pareil paysage. « Frère Bernardo vivait en contemplation dans les hauteurs comme l'hirondelle : à cause de cela, frère Egidio disait qu'il était le seul à qui fût donné le don de se nourrir en volant comme l'hirondelle... Et frère Currado ayant fait son oraison, voici qu'apparut la reine du ciel avec son enfantelet béni dans ses bras, avec une très-grande splendeur de lumière, et s'approchant de frère Currado, elle lui mit dans les bras son enfantelet béni, lequel Currado, l'ayant reçu et le baisant très-dévotement et l'embrassant et le pressant contre sa poitrine, se fondait et se dissolvait tout entier dans l'amour divin, avec une consolation inexprimable. »

Il y a en bas dans la plaine une grande église, qui contient la maison du saint; mais elle est moderne, avec une coupole païenne et pompeuse. Les fresques d'Overbeck sont des pastiches; pour rester gothique, il se fait maladroit et donne aux anges un cou tors, à Dieu l'air piteux d'un homme à qui son dîner ne réussit pas. On

s'en va vite, rien de plus désagréable après la dévotion vraie que la dévotion factice.

6 avril.

Quantités de conversations tous ces jours-ci avec des gens de toute classe et de toute opinion ; mais les libéraux dominent.

Les diplomates, dit-on, sont mal disposés pour l'unité de l'Italie ; ils ne la croient pas solide. Selon les deux hommes d'esprit avec qui j'ai voyagé, l'un officier, l'autre attaché d'ambassade, le trait capital des Italiens, c'est le manque de caractère et la plénitude de l'intelligence, tout au rebours de l'Espagnol, tête dure et bornée, mais qui sait vouloir. On dispute sur le nombre des volontaires de Garibaldi en 1859 ; les uns le portent à deux mille cinq cents, les autres à sept mille : en tout cas, il est ridiculement petit. L'empereur Napoléon avait amené la légion étrangère presque vide, avec de simples cadres; personne ne s'est présenté pour les remplir. Il semble très-dur à l'Italien de quitter sa maîtresse ou sa femme, de s'enrôler, de subir une discipline; l'esprit militaire est éteint dans ce pays depuis trop longtemps. Selon mon officier, qui assistait à la dernière campagne, Milan n'a fourni en tout que quatre-vingts volontaires, et les paysans étaient plutôt pour les Autrichiens. Pour les gens de la classe moyenne ou noble, ils faisaient de grandes acclamations, des discours; mais leur enthousiasme s'évaporait en phrases, et ils n'en avaient plus pour risquer leur peau. La générosité, la passion vraie, le patriotisme emporté ne se rencontraient que chez les

femmes. Après la paix de Villafranca, des Français logés près de Peschiera disent à leurs hôtes : « Eh bien! vous restez Autrichiens, c'est dommage ! » La jeune fille de la maison ne comprend pas au premier instant ; puis, quand elle a compris, elle lève les deux mains, et avec des yeux enflammés demande à ses frères s'ils ont des fusils, s'ils sont des hommes. « Jamais, disait l'officier, je n'ai vu une expression si ardente et si sublime. » Ses frères secouent la tête, et répondent avec la patience discrète de l'Italien : « Qu'y a-t-il à faire? »

Ce manque d'énergie a contribué beaucoup à précipiter la paix. L'empereur Napoléon disait à M. de Cavour : « Vous m'aviez promis deux cent mille hommes, soixante mille Piémontais et cent quarante mille Italiens. Vous me donnez trente-sept mille soldats, je vais être obligé de faire venir cent mille Français de plus. » Quand le protégé ne s'aide pas, le protecteur s'inquiète, se dégoûte, et la guerre est enrayée tout d'un coup. A force de plier, l'Italien a perdu la faculté de résister à la force ; sitôt que vous vous mettez en colère, il s'étonne, il s'alarme, il cède, il vous croit fou (*matto*). C'est par ce procédé que le fougueux M. de Mérode a gagné son ascendant dans le sacré collége. Or, quand un peuple ne sait pas se battre, son indépendance n'est que provisoire ; il vit par grâce ou par accident.

C'est pourquoi, disent-ils, le Piémont a eu grand tort de céder à l'opinion, de prendre Naples ; il s'est affaibli d'autant; il y gâte son armée à force de recevoir de mauvais soldats dans ses cadres. Aujourd'hui, s'il est maître là-bas, c'est comme Championnet, Ferdinand, Murat, et tous ses prédécesseurs : avec dix mille soldats, on est toujours maître de Naples ; mais à la moindre

secousse le gouvernement tombe par terre, et celui-ci court les mêmes risques que ses prédécesseurs. Il vient de faire une sottise grave en livrant les couvents aux haines municipales; il chasse de pauvres diables de moines, des religieuses, ce qui fait scandale et provoque des ressentiments comme en Vendée. Or la religion n'est pas ici abstraite, rationnelle comme en France; elle est fondée sur l'imagination, et d'autant plus vive et vivace; infailliblement elle se retournera un jour contre le libéralisme et le Piémont. D'ailleurs l'unité de ce pays est contre nature; par sa géographie, ses races, son passé, l'Italie est divisée en trois morceaux, elle peut tout au plus faire une fédération. Si elle se tient ensemble aujourd'hui, c'est par une force artificielle, et parce que la France fait sentinelle sur les Alpes contre l'Autriche. Vienne une guerre sur le Rhin, l'empereur ne s'amusera pas à diviser ses forces, et l'Italie alors se cassera en ses morceaux naturels.

Je réponds qu'ici la révolution n'est pas une affaire de race, mais d'intérêts et d'idées. Elle a commencé à la fin du siècle dernier, avec Beccaria par exemple, par la propagation de la littérature et de la philosophie françaises. C'est la classe moyenne, ce sont les gens éclairés qui la propagent, traînant le peuple après eux, comme jadis aux États-Unis pendant la guerre de l'indépendance. Il y a là une force nouvelle, supérieure aux antipathies provinciales, inconnue il y a cent ans, située non dans les nerfs, le sang et les habitudes, mais dans la cervelle, les lectures et le raisonnement, d'une grandeur énorme, puisqu'elle a fait la révolution d'Amérique et la révolution française, d'une grandeur croissante, puisque les découvertes incessantes de l'esprit

humain et les améliorations multipliées de la condition humaine contribuent chaque jour à l'augmenter. Suffira-t-elle à soutenir l'Italie? C'est une question de mécanique morale, et nous ne pouvons la résoudre faute de moyens pour comparer la puissance du levier et la résistance du poids. En attendant, regardons les petits faits qui nous entourent; c'est la seule façon d'arriver à quelque évaluation approximative des forces que nous voyons, mais que nous ne mesurons pas.

Sur la route passent des conscrits en veste grise, des soldats en uniforme, parfois de jolis officiers en costume bleu, l'air élégant et brillant. Chaque petite ville a sa garde nationale : l'on voit ces gardes sur un banc de pierre, au soleil, à l'entrée de la mairie ; les rues portent les noms de Victor-Emmanuel, de Garibaldi, de Solferino. Les gens s'enivrent de leur indépendance nouvelle et parlent d'eux-mêmes avec une gloriole emphatique. Un Romain qui va en Suisse me dit : « Nous avons quatre cent mille soldats, six cent mille gardes nationaux; dans deux ans l'Italie sera faite, et nous serons en état de battre les Autrichiens. » Les exagérations du patriotisme et de l'espérance sont des aiguillons utiles.

A la frontière, le douanier en chef, Piémontais, ancien soldat de Crimée, déclamait et tempêtait au milieu de la nuit, dans sa baraque de planches, contre Antonelli, Mérode, « ces brigands, ces assassins. » Il parlait des droits des nations, des devoirs du citoyen. « L'air est mauvais ici pendant quatre mois, le pays est triste, la vie est chère, on y vit seul ; mais je sers l'Italie, je l'ai déjà servie à l'armée, et j'espère bien que l'an prochain il n'y aura plus de frontière. » Remarquez que les ca-

marades de Hoche, sergent en 89 aux gardes-françaises, avaient le même ton et tenaient des discours pareils.

A Foligno, dans un petit café, je veux payer avec des baïoques ; le cafetier n'en veut pas. « Non, signor, cette monnaie-là ne vaut plus rien ici ; nous ne voulons rien de Rome. Que tous les prêtres s'en aillent, que le pape aille en paradis ! Cela sera mieux pour nous. Il est malade ; eh bien ! qu'il finisse vite ! » Tout cela rudement, parmi les rires de la femme et de cinq ou six ouvriers qui étaient là. — Un véritable intérieur de jacobins, comme en 90.

Hier, en voiturin, trois heures de conversation avec mes deux voisins, l'un ferblantier-lampiste à Pérouse, l'autre paysan et fabricant de tuiles. Le premier est un industriel aisé ; il est allé en députation à Turin auprès de Victor-Emmanuel ; c'est un partisan passionné de l'Italie. Son fils, qui avait fait ses études et apprenait la peinture, s'est engagé, et sert avec le grade de sergent contre les brigands de Calabre. Le fabricant de tuiles a dix neveux dans l'armée. Ils ne tarissaient pas, et m'ont donné des détails infinis.

Selon eux, tout va bien. Sur vingt personnes, il y en a quinze pour le gouvernement, quatre pour le pape et un républicain. Les républicains ont tout à fait perdu pied, on les regarde comme des chimériques (*fantastici*). De jour en jour, les paysans se rapprochent du gouvernement ; déjà ils font la chasse aux conscrits réfractaires (*renitenti*), et les ramènent. Ils ont eu de la peine à s'habituer à la conscription, mais ils s'y habituent. A l'armée, les jeunes gens mangent bien, reviennent forts, allègres, avec une tournure martiale ;

l'effet est étonnant sur les jeunes filles, par suite sur les jeunes gens, par suite encore sur les parents et les voisins. Sans doute aussi les impôts sont plus forts; mais chacun travaille et profite au double. On bâtit, on répare. Spolète est toute renouvelée, on établit le gaz à Pérouse, le chemin de fer d'Ancône avance ; il y a un grand élan partout. « Tous les liards travaillent! » (*Tutti i quattrini lavorano.*)

Toute la bourgeoisie est passionnée dans ce sens. Sur vingt-deux mille habitants à Pérouse, il y a quatorze cents gardes nationaux, commerçants, chefs de boutique, gens bien établis et honorables. Ils font patrouille avec les soldats, s'exercent, prennent de la peine et sont contents de prendre de la peine. « J'ai fait des sacrifices à mon pays, disait mon négociant, et je suis prêt à en faire encore. » Plus de rivalités provinciales ou municipales. Florence a renvoyé à Pise, en signe de fraternité, les chaînes de son port que jadis elle lui avait prises. J'indique un officier qui passe, et je demande si ce n'est pas là un Piémontais. — « Plus de Piémontais, nous sommes tous mêlés dans l'armée ; il n'y a plus que des Italiens. »

Ils ont la confiance et les illusions de 89. Sur cette remarque que l'armée italienne n'a pas encore fait ses preuves : « Nous avons combattu à Milan, en 1848 ; la ville, à elle seule, en trois jours, a chassé les Autrichiens. Nous avons combattu aussi à Pérouse contre les Suisses, qui massacraient les femmes et les enfants ; j'étais à cheval alors. Il y avait une forteresse contre la ville : regardez, voici ce qui en reste, nous en faisons un musée. Non, non, nous ne craignons pas les Autrichiens. Nous avions soixante-dix mille volontaires contre

eux en 1859. Encore deux ans, les paysans eux-mêmes se lèveront en masse, et nous les chasserons de Venise. » (Les sept mille volontaires sont devenus soixante-dix mille ; mais le peuple est poëte : plus il se gonfle, plus il s'élève.)

Même roideur anti-ecclésiastique que dans notre révolution. Selon mes deux compagnons, « les prêtres sont des coquins (*birbanti*) ; le gouvernement a raison de confisquer les biens des moines; il devrait chasser tous ces gueux qui, ouvertement, font de la propagande contre lui. Avant 1859, ils étaient tout-puissants, entraient dans les affaires domestiques ; ils étaient jugés par un tribunal spécial et n'étaient jamais punis. A présent, ils baissent la tête ; il y en a deux qui dernièrement ont été condamnés pour délits, et tout le monde a applaudi. Ils ne faisaient que du mal. Les mendiants, enfants et adultes, qui nous assiégeaient à Assise, sont de leur provenance, au physique comme au moral. Ils corrompaient les femmes, entretenaient l'oisiveté par leurs aumônes, maintenaient l'ignorance ; mais aujourd'hui on répand l'instruction partout, chaque commune a son école : il y en a treize dans Assise, qui n'a que trois mille âmes. » — Un mendiant s'accrochait à notre voiture. « Va-t'en, coquin, demander aux moines; tu as ton père parmi eux. » L'autre, avec son sourire italien, obséquieux et fin, répondait : « Signor, non ; je ne suis pas du pays, donnez-moi quelque petite chose. »

Quantité de menus faits manifestent ce ressentiment contre le clergé. Dernièrement, à Foligno, dans une mascarade, ils ont représenté dans les rues le pape et les cardinaux ; c'étaient des sifflets, des rires, un enthousiasme bruyant et universel. — A Pérouse, à côté

de San-Domenico, est un couvent de minimes, dont on a fait une caserne. Les soldats, en entrant, ont percé de leurs baïonnettes les fresques du promenoir intérieur. Aujourd'hui les figures lacérées tombent en lambeaux; c'est tout au plus si çà et là on distingue encore la forme de quelques personnages ; la fumée d'une cuisine de soldats achève de détruire le meilleur groupe. — Un quart d'heure après, à San-Pietro, un prêtre me disait d'un air triste qu'en entrant ils avaient là aussi déchiré les peintures d'une autre chapelle ; il répétait cela d'un air malheureux, humilié : les ecclésiastiques n'ont pas ici le même ton qu'à Rome. — Ce sont là des violences comme celles de notre révolution : le laïque et la caserne remplacent sans transition l'ecclésiastique et le monastère. Cette opposition donne à penser; elle ne cessera guère. Elle n'a jamais cessé en France; toujours la révolution et le catholicisme demeurent armés, debout et face à face. Les peuples protestants, les Anglais par exemple, sont plus heureux : Luther a réconcilié chez eux l'Église et le monde. Marier le prêtre, faire de lui, par l'éducation et les mœurs, une sorte de laïque plus grave, élever le laïque jusqu'à la réflexion et la critique en lui livrant la Bible et l'exégèse, supprimer dans la religion la partie ascétique, importer dans le monde la conscience morale, c'est la plus grande des révolutions modernes. Les deux esprits sont d'accord en pays protestant; ils restent hostiles en pays catholique, et par malheur à cette hostilité on n'aperçoit pas de terme.

Un autre marchand, un officier, mon *cameriere* avec qui je cause, me tiennent des propos semblables. Quelle vive et complète intelligence dans ces Italiens ! Ce *ca-*

meriere, qui me conte son histoire, son mariage, ses réflexions sur la vie, parle, juge et raisonne comme un homme cultivé. — Un misérable guide, demi-mendiant dans une échoppe d'Assise, avait des opinions bien liées, et m'expliquait en sceptique l'état du pays. « Les paysans font la chasse aux conscrits, disait-il, mais c'est par jalousie ; leurs fils ont été pris, ils veulent faire prendre les fils des autres. Allez, le riche mange toujours le pauvre, et le pauvre ne mange jamais le riche. » Facilité de conception et promptitude d'expression : un pareil peuple est prêt pour le raisonnement politique ; on s'en aperçoit dans les cafés : la verve et l'abondance de la discussion sont étonnantes, et le bon sens est égal. Dans cette débâcle d'une révolution générale et d'un gouvernement incertain, chaque ville s'est administrée et maintenue par elle-même.

Ils s'accordent à dire que le parti libéral fait des progrès. Selon mon jeune officier, chaque année le nombre des réfractaires diminue ; cette année, tel bourg près d'Orvieto, où il tient garnison, n'en a plus un seul. A Foligno, où il a vécu, on ne compte que deux ou trois vieilles familles papales ; elles sont avares, arriérées ; l'une est parente d'un cardinal ; le reste de la ville est pour Victor-Emmanuel. On loue à bon marché les biens ecclésiastiques aux paysans, ce qui les réconcilie avec le gouvernement ; on finira par les leur vendre, et alors ils seront franchement patriotes. En somme, l'ennemi du nouvel établissement, c'est le clergé ; ce sont les moines réduits à quinze sous par jour, ce sont les prêtres qui conseillent aux jeunes gens de fuir la conscription et de passer la frontière romaine. — Du reste, comme presque tous les Italiens que j'ai vus, il est ca-

tholique et croyant, blâme le *Diritto*, journal jacobin et excessif, pense que la religion peut s'accommoder avec le gouvernement civil. Ce qu'il désapprouve, c'est l'autorité temporelle du clergé ; que les prêtres se réduisent à leurs fonctions de prêtres, administrent les sacrements et donnent l'exemple des bonnes mœurs ; une fois contenus, ils deviendront meilleurs. A Orvieto, où il vit, on attribue aux moines beaucoup d'enfants de la ville, et c'est un mal. Il admire notre clergé qui est si décent, qui ne donne jamais de scandales ; il approuve le costume spécial que portent nos prêtres (en Italie, ils ne sont tenus qu'à s'habiller de noir) ; il raille ces monsignors romains préposés aux mœurs, surveillants des théâtres, qui vont dans la loge de la première danseuse lui défendre d'avoir des caprices. Selon lui, un tel état de choses provoque les gens contre la religion elle-même. A Sienne, aux vitres des boutiques, nous venons de voir la traduction du *Maudit*, de la *Vie de Jésus*, du dernier livre de Strauss ; une gravure représentait la *Vérité* qui foudroie les prêtres entêtés et les hypocrites.

Mon impression, de Pérouse à Sienne, est que ce pays est semblable à la France. Les villageois sont à peu près aussi bien vêtus que les nôtres ; ils ont plus de chevaux ; beaucoup d'entre eux sont propriétaires. L'aspect des villages et des petites villes reporte l'esprit vers notre Midi. La contrée a la même structure, petites vallées et montagnes médiocres ; le sol semble aussi bien cultivé. Les anecdotes de garnison que me conte mon jeune officier, les intérieurs d'auberge et de petite bourgeoisie où je jette un regard, me rappellent trait pour trait un voyage que l'an dernier j'ai fait dans le centre et dans le

sud de la France. Pour achever la ressemblance, on voit partout sur la route des soldats en congé ou qui rejoignent leur corps ; les gens ont l'air gai, leur conversation est vive comme chez nous. Les bourgs et les petites villes ont cet aspect provincial, un peu terne, assez propre, que nous connaissons si bien. On dirait une France arriérée, sœur cadette, qui grandit et se rapproche de son aînée. Si l'on considère ces partis qui s'y combattent, d'un côté les vieux nobles et le clergé, de l'autre les bourgeois, les commerçants, tous les gens d'éducation et de profession libérale, entre les deux les paysans que la révolution tâche d'enlever à la tradition, la ressemblance devient frappante. Pour comble, on voit par leurs discours que leur modèle est la France ; ils répètent nos anciennes idées, ils ne lisent que nos livres. Les personnes un peu cultivées savent le français, presque jamais l'anglais ou l'allemand ; notre langue seule est voisine de la leur ; d'ailleurs ils ont besoin comme nous de gaieté, d'esprit, d'agrément et même de licence ; on trouve entre leurs mains non-seulement nos bons écrits, mais nos romans de second ordre, nos petits journaux, notre basse littérature. Toutes leurs grandes réformes vont dans le même sens, ils ont imité nos monnaies et nos mesures, ils organisent une Église salariée, sans biens propres, des écoles primaires, une garde nationale, et le reste.

Je sais les inconvénients de notre système, — la suppression des grandes vies supérieures, la réduction de toute ambition et de tout esprit aux idées et aux entreprises viagères, l'abolition des fiers et hauts sentiments de l'homme élevé dans le commandement, protecteur et représentant naturel de ceux qui l'entourent, la mul-

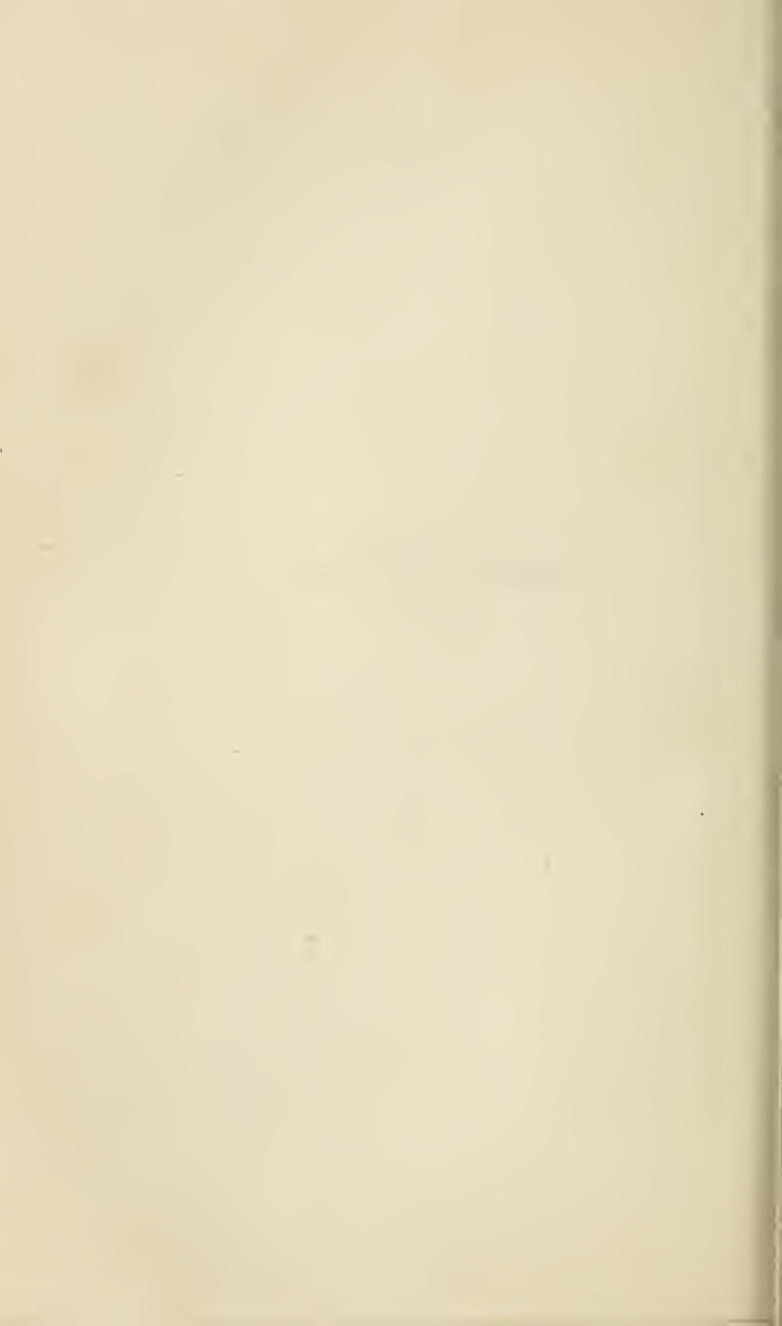
tiplication universelle du bourgeois envieux, borné et plat, que décrit Henri Monnier, tous les tiraillements, les vilenies, les appauvrissements de cœur et d'intelligence, dont les pays aristocratiques sont exempts. Pourtant, telle qu'elle est, cette forme de civilisation est passable, préférable à beaucoup d'autres, assez naturelle aux peuples latins, et la France, qui est aujourd'hui la première des nations latines, l'importe avec sa révolution et son code civil chez ses voisins.

Cette structure sociale consiste en ceci : un grand gouvernement central avec une forte armée, d'assez lourds impôts, et un vaste cortége de fonctionnaires qui sont maintenus par l'honneur et ne volent pas ; — un morceau de terre à chaque paysan, en outre des écoles et autres facilités pour qu'il monte dans la classe supérieure, s'il en est capable ; — une hiérarchie de fonctions publiques offerte comme carrière à toute la classe moyenne, les injustices étant limitées par l'établissement des examens et des concours, les ambitions étant contenues et contentées par l'avancement, qui est lent, mais qui est sûr : — bref, le partage à peu près égal de toutes les bonnes choses, de telle façon que chacun ait son morceau, personne un très-gros morceau et presque tous un petit ou médiocre, — par-dessus tout cela la sécurité intérieure, une justice suffisante, la gloire et la gloriole nationales. Cela fait des bourgeois médiocrement instruits, fort bien protégés, assez bien administrés, fort inertes, dont toute la pensée est de passer de deux mille francs à six mille francs de rente. En un mot, une quantité de demi-cultures et de demi-bien-êtres, vingt ou trente millions d'individus passablement heureux, soigneusement parqués, disciplinés, rétrécis,

et qu'au besoin on peut lancer en corps. A prendre les choses en gros, c'est à peu près ce que les hommes ont encore trouvé de meilleur; néanmoins il faudra voir dans un siècle l'Angleterre, l'Australie et l'Amérique.



SIENNE ET PISE



Sienne, 8 avril.

De Chiusi à Sienne, le pays s'aplatit ; on est entré dans la Toscane : des marécages étendent dans le lointain leur verdure sale et malade. Un peu plus loin sont des collines basses, puis des coteaux grisâtres, où la vigne tord ses sarments noirs : c'est un maigre et plat paysage de France. Une vieille cité, entourée de murailles rousses, apparaît à gauche sur une colline, et l'on entre à Sienne.

C'est une ancienne république du moyen âge, et bien souvent, dans les cartes du seizième siècle, j'avais contemplé sa silhouette abrupte, hérissée de bastions, peuplée de forteresses, toute remplie des témoignages des guerres publiques et des guerres privées. Guerres publiques contre Pise, Florence et Pérouse, guerres privées entre les bourgeois, les nobles et le peuple, combats des rues, massacres d'hôtel de ville, bouleversements de la constitution, exil de tous les nobles en état de porter les armes, exil de quatre mille artisans, proscriptions, confiscations, pendaisons en masse, ligues des exilés contre la ville, coups de main populaires, désespoir porté jusqu'à l'abdication de la liberté et à la

soumission aux mains d'un étranger, révoltes soudaines et furieuses, clubs semblables à ceux des jacobins, associations pareilles à celles des *carbonari*, siége désespéré, semblable à celui de Varsovie, dépopulation systématique pareille à celle de la Pologne, — nulle part la vie n'a été si tragique. De deux cent mille habitants, la cité tomba à six mille. Ce qu'il avait fallu de haines pour épuiser un peuple si vivace ne peut se dire. L'Italien féodal fut de toutes les créatures humaines la plus richement munie de volonté active et de passions concentrées, et il s'est saigné, on l'a saigné jusqu'au dernier sang de ses veines avant de le coucher dans la tranquillité monarchique. Cosme II, pour rester maître, détruisit par la faim, la guerre et les supplices cinquante mille paysans. Alors on voit dans les gravures se déployer sur la *piazza* républicaine les cavalcades pompeuses, les chars mythologiques, les parades et la livrée du nouveau prince. L'artiste, au bas de son dessin, se répand en adulations infinies. Les mœurs résignées, puis somnolentes, la galanterie fade, l'inertie universelle, vont s'établir. Sienne devient une ville de province, visitée par les touristes. Un ecclésiastique que je rencontre me dit que, lorsqu'il vint ici en 1821, l'immobilité et l'ignorance étaient parfaites. On mettait deux jours en *vetturino* pour aller de Sienne à Florence. Un noble, avant d'entreprendre ce voyage, se confessait et faisait son testament. Point de bibliothèque, aucun livre. Un jour, mon ecclésiastique, qui est savant et libéral, s'abonne à deux journaux français ; quelqu'un lui fait visite : « Comment, vous avez un journal français ! » Le visiteur touche des mains le journal français, cette chose tombée du ciel, miraculeuse. Un quart

d'heure après, l'ecclésiastique va se promener ; la première personne qu'il rencontre lui dit : « C'est donc vrai, vous avez un journal français ? » La seconde personne fait de même. Le bruit s'était répandu en un instant, comme un rayon de lumière dans une chambre de cloportes.

Une ville ainsi conservée est comme un Pompéi du moyen âge. On monte et l'on descend dans de hautes rues étroites, pavées de dalles, bordées de maisons monumentales. Quelques-unes ont encore leur tour. Aux environs de la *Piazza*, elles se suivent en files, alignant leurs énormes bossages, leurs porches bas, leurs étonnantes masses de briques percées de rares fenêtres. Plusieurs palais semblent des bastions. La *Piazza* en est bordée, et nul spectacle n'est plus propre à mettre devant l'imagination les mœurs municipales et violentes des anciens temps. Cette place est irrégulière de forme et de niveau, étrange et frappante comme toutes les choses naturelles que n'a point déformées ou réformées la discipline administrative. En face, s'étale le *Palazzo Publico*, massif hôtel de ville, bon pour résister aux coups de main et jeter les proclamations à la foule assemblée sur la place. On en a lancé bien des fois par ces fenêtres ogivales, et aussi des corps d'hommes tués dans les séditions. Une bordure de créneaux le hérisse ; la défense, en ce temps-là, se rencontre sous l'ornement. A sa gauche, une tour gigantesque élève à une hauteur prodigieuse sa forme svelte et son double renflement de créneaux ; c'est la tour de la cité qui plante à la cime son saint, son drapeau, et parle de loin aux cités voisines. Au pied la fontaine Gaja, qui pour la première fois au XIVe siècle, parmi les cris de joie universels, ap-

porta de l'eau sur la place publique, s'encadre sous le plus élégant baldaquin de marbre.

Le soir baissait, je ne suis entré qu'un instant dans la cathédrale. L'impression est incomparable ; celle que laisse Saint-Pierre de Rome n'en approche point : une richesse et une sincérité d'invention étonnantes, la plus admirable fleur gothique, mais d'un gothique nouveau, épanoui dans un meilleur climat et parmi des génies cultivés, plus serein et plus beau, religieux et pourtant sain, et qui est à nos cathédrales ce que les poëmes de Dante et de Pétrarque sont aux chansons de nos trouvères ; un pavé et des piliers de marbre où s'étagent des assises tour à tour noires et blanches, une légion de statues vivantes, un mélange naturel de formes gothique et de formes romaines, des chapiteaux corinthiens qui portent un labyrinthe d'arceaux dorés et des voûtes plafonnées d'azur et d'étoiles. Le soleil couchant entre par les portes, et l'énorme vaisseau, avec sa forêt de colonnes, poudroie dans l'ombre au-dessus de la foule agenouillée dans les nefs, dans les chapelles, autour des piliers. La multitude fourmille indistinctement dans la noirceur profonde jusqu'au pied de l'autel, qui tout d'un coup, avec ses candélabres, ses figures de bronze, les chapes damasquinées de ses prêtres et toute la prodigue magnificence de son orfévrerie et de ses lumières, se lève comme un bouquet de splendeurs magiques.

Sienne, 8 avril.

J'ai passé dans cette église la moitié de la journée; on y passerait aisément la journée entière. Pour la première fois, ailleurs que dans les estampes, je vois le gothique italien, la première des deux renaissances, moins pure que l'autre, mais plus spontanée.

Un grand portail brodé de statues hérisse au-dessus de ses trois portes trois frontons aigus, au-dessus de ses frontons trois pignons aigus, autour de ses pignons quatre clochers aigus, et toutes ces pointes sont crénelées de dentelures; mais les portes sont des cintres romains; la façade, malgré ses angles allongés, a des réminiscences latines; les ornements ne sont point un filigrane, les statues ne sont point une multitude. L'architecte aime les formes élancées qui lui viennent d'outre-mont, mais il aime aussi les formes solides que lui a léguées la tradition antique. Si à l'intérieur il assemble ses colonnes en piliers, s'il effile et contourne aux fenêtres les meneaux et les trèfles, s'il courbe les fenêtres en ogives, il porte en haut dans l'air la rondeur aérée du dôme, il fleuronne les chapiteaux d'acanthes corinthiennes, il répand dans toute son œuvre un air de joie et de force par la bonne assiette des formes, par l'ouverture mesurée des jours, par la bigarrure luisante des marbres. Son église est chrétienne, mais d'un christianisme autre que celui du Nord, moins grandiose et moins passionné, mais moins maladif et moins violent, comme si l'allégresse innée au génie italien et l'essor précoce de la culture laïque avaient tempéré la sublime folie du

moyen âge, et gardaient à l'âme un espoir sur la terre en lui laissant son issue vers le ciel. A quoi bon les règles ? et comme les barrières d'écoles sont peu de chose! Vo là des hommes qui avaient un pied dans la renaissance et un pied dans le moyen âge, tiraillés des deux côtés, en sorte que leur œuvre ne pouvait manquer d'avorter et de se contredire. Elle n'avorte pas, et ses contradictions s'harmonisent. C'est que, dans leur cœur, les deux sentiments vivaient énergiques et sincères; cela suffit pour bien faire : la vie produit la vie.

On entre; le même mariage d'idées reparaît dans tous les détails. Aux deux côtés de la porte, ils ont posé debout deux admirables colonnes corinthiennes; mais ils se sont approprié la forme grecque en revêtant le fût d'une profusion de figurines nues, d'hippogriffes, d'oiseaux, de feuilles d'acanthe qui s'entrelacent en serpentant jusqu'au sommet. — Trois pas plus loin, sont deux bénitiers charmants, deux petites colonnes ornées de raisins, de figures, de guirlandes, portant chacune au sommet une coupe de marbre blanc. L'une est antique, dit-on; l'autre doit être du commencement du quinzième siècle. Les têtes et les torsions des figurines rappellent Albert Dürer; les pieds et les genoux sont un peu saillants; ce sont des femmes nues, les mains liées derrière le dos; l'artiste, pour atteindre au mouvement vrai, ne craint pas de gâter un peu le sein. Ainsi se développe, de Nicolas de Pise à Jacopo della Quercia, toute une sculpture, art formé, déjà complet comme un enfant sain et vivant qui s'agite dans sa gaîne catholique.

Enfin, voici cette célèbre chaire de Nicolas de Pise,

le rénovateur de la sculpture[1]. Quoi de plus précieux que ces premières œuvres de la pensée moderne? Ce sont là nos vrais ancêtres, et l'on peut savoir de quelle façon, à cette aurore, ils ont compris l'homme que nous continuons aujourd'hui ; car lorsqu'un artiste invente un type, c'est comme s'il exprimait avec des chairs et des os son idée de la nature humaine ; et, cette idée une fois populaire, tout le reste suit. — Je n'ai pas de paroles pour dire l'originalité et l'abondance de l'invention qui éclatent dans cette chaire ; elle est étrange autant que belle. Les piédestaux sont des lionnes qui tiennent chacune un agneau dans leur gueule ou que leurs petits tettent; on reconnaît le fond symbolique et bizarre du moyen âge; mais du corps de ces lionnes partent huit petites colonnes blanches et pures, qui s'épanouissent en un riche bouquet de fleurons du goût le plus neuf, et qui se rejoignent par des trèfles portant ensemble une sorte d'arche ou de coffre à huit pans, de la forme la plus simple et la plus naturelle. Sur l'entablement de chaque colonne, une femme est assise ; plusieurs ont sur la tête une couronne d'impératrice, toutes tiennent de petits enfants qui leur parlent à l'oreille. On oublie qu'elles sont de pierre, tant leur expression est vive; elle est plus marquée que dans les antiques. Dans cette joie de l'invention primitive, on est si ravi des idées subitement entrevues qu'on y insiste avec excès; c'est un tel plaisir que d'apercevoir pour la première fois une âme et l'attitude qui manifeste cette âme! On n'avait pas encore beaucoup d'idées en ce temps-là, et on n'en étreignait que plus fortement celles

1. 1266.

qu'on avait saisies. Par une nouveauté frappante, le corps, le col, la tête, un peu gros, ont une sorte de lourdeur dorique, mais cela ne fait qu'ajouter à leur force. Au sortir des saints ascétiques et maigres, l'artiste, imitant les bas-reliefs antiques, construit déjà la ferme charpente osseuse, les beaux membres proportionnés, la chair saine des corps de la renaissance. Dans la sculpture d'outre-mont, les physionomies et les attitudes que les artistes du Nord découvrent, lorsque leur génie éclôt au quinzième siècle[1], sont délicates, pensives, frémissantes et toujours finement personnelles. Au contraire, celles-ci ont la simplicité, la largeur, le sérieux des anciennes têtes païennes; il semble que l'Italien, en ce moment où pour la première fois il ouvre la bouche, recommence le discours mâle et grave arrêté, il y a douze cents ans, sur les lèvres de ses frères de la Grèce et de ses ancêtres de Rome.

Sur les parois de la chaire, un labyrinthe de figures pressées, une longue procession octogonale, la Nativité, la Passion, le Jugement, enveloppent le marbre de leur revêtement de marbre. Des apôtres et des vierges, assis ou debout aux encoignures, unissent et séparent les divers moments de la légende. Sur les rebords, s'entrelace une délicate et florissante végétation de marbre, arabesques, feuillages, tout un luxe d'ornements fins et multipliés. On se recule, étonné de cette abondance, et l'on s'aperçoit que l'on marche sur des figures. Le pavé tout entier de l'église en est incrusté; c'est une mosaïque de personnages qui semblent tracés au crayon sur

1. Sculptures de Brou, de Strasbourg, du tombeau du duc de Bretagne à Nantes.

les larges dalles. Il y en a de tous les âges, depuis la naissance de l'art jusqu'à son achèvement. Personnages, processions, combats, châteaux, paysages; les pieds foulent les scènes et les hommes du quatorzième siècle et des deux siècles qui ont suivi. Sans doute, les plus anciennes sont roides comme des tapisseries féodales : Samson et sa mâchoire d'âne, Absalon pendu par sa chevelure, et qui ouvre de grands yeux niais, les Innocents égorgés, rappellent les mannequins des missels; mais, à mesure qu'on avance, on voit la vie pénétrer dans les membres. Les grandes sibylles blanches, sur le pavé noir, ont une noblesse et une gravité de déesses. Quantité d'autres têtes frappent par leur caractère grand et ferme. L'artiste ne voit encore dans la créature humaine que la *charpente générale;* il n'est pas distrait, comme nous le sommes, par la multitude des nuances, par la connaissance des infinies inflexions de l'âme et des innombrables brisures de la physionomie. A cause de cela, il peut faire des créatures qui, par leur calme, semblent supérieures aux agitations de la vie. C'est une âme primitive qui fait des âmes primitives. Au temps de Raphaël, cet art est complet; et le plus grand de ces nielleurs sur pierre, Beccafumi, a couvert de ses dessins les environs du maître-autel et le parvis de la coupole. Son Ève demi-nue, ses Israélites massacrés pour avoir épousé des Madianites, son Abraham sacrificateur, sont de superbes figures, d'une conception toute païenne, souvent avec des torses et des poses à la Michel-Ange, et encore simples. Ce n'est qu'en ce temps-là qu'on a su faire des corps[1].

1. Voyez ses cartons à l'Institut des Beaux-Arts de Sienne.

Le grand homme lui-même a travaillé ici : on lui attribue une admirable petite chapelle où les figurines s'étagent dans des nefs à coquilles, parmi de fines arabesques qui serpentent sur le marbre blanc. Ses prédécesseurs, les plus glorieux restaurateurs de l'art, l'accompagnent : au-dessous de l'autel, dans une chapelle basse, un saint Jean de Donatello, de vigoureuses figures au col tordu, aux muscles noueux, impriment dans l'esprit leur énergie et leur jeunesse. A voir ce pavé, ces murs, ces autels ainsi remplis et chargés, ces files de figures et de têtes qui montent sur les efflorescences des chapiteaux, qui s'alignent sur les frises, qui couvrent tout le champ de la vue, il est visible que les arts du dessin sont le langage spontané de cette époque, que les hommes le parlent sans effort, qu'il est le moule naturel de leur pensée, que cette pensée et cette imagination, fécondes pour la première fois, pullulent au dehors avec un enfantement inépuisable de formes, qu'elles sont comme des adolescents dont la langue se dénoue, et qui parlent trop parce qu'ils n'ont pas encore parlé.

Trop de choses belles ou curieuses, c'est un mot qui revient ici : par exemple la *Libraria* attenant à la cathédrale, bâtie à la fin du quinzième siècle. Là sont dix fresques du Pinturicchio, l'histoire de Pie II, plusieurs figures de femmes bien chastes et bien élégantes ; mais l'œuvre est encore littérale et sèche. Le peintre garde les costumes du temps : il représente l'empereur en robe dorée avec le luxe exagéré du moyen âge. Pinturicchio employait Raphaël pour ses cartons ; on touche ici le passage de l'ancienne école à la nouvelle : du maître à l'élève la distance est infinie, et des yeux

qui viennent de quitter le Vatican sentent cette distance.

Sienne, 8 avril.

Cette Sienne si tombée a été la première institutrice et maîtresse en matière de beau. C'est chez elle et à Pise qu'on trouve la plus ancienne école. Nicolas de Pise est Siennois par son père. Le restaurateur de la mosaïque au treizième siècle est Jacopo da Turrita, un moine franciscain de Sienne. La plus vieille peinture italienne que l'on connaisse est un Jésus crucifié, aux membres effilés, à la tête penchée, dans l'église d'Assise, par Giunta, un Pisan[1]. Ici même, à San-Domenico, Guido de Sienne a peint en 1271 un doux et pur visage de madone qui dépasse déjà de beaucoup l'art mécanique de Byzance. Ce coin de la Toscane s'était dégagé avant tout le reste de l'Italie de la barbarie féodale. En 1100 déjà, Pise, la première des républiques maritimes, commerçait et guerroyait dans tout le Levant, inventait une architecture, bâtissait sa cathédrale. Un siècle plus tard, Sienne était dans sa force, accablait Florence en 1260, à la bataille de Montaperto. C'étaient de nouvelles Athènes, commerçantes et guerrières comme l'ancienne, et le génie, le sentiment du beau, naissaient chez elles, comme chez l'ancienne, au contact des entreprises et des dangers. Enfermés dans nos grandes monarchies administratives, retenus par la longue tradition littéraire et scientifique dont nous portons la chaîne, nous ne trouvons plus en nous la force et l'audace créatrice qui alors

1. 1236. — Il avait appris entièrement son art vers 1210.

animaient les hommes. Nous sommes opprimés par notre œuvre elle-même. Nous limitons de nos propres mains notre champ d'action. Nous n'aspirons qu'à ajouter une pierre au bâtiment énorme que les générations successives construisent depuis tant de siècles. Nous ne savons pas ce que le cœur et l'esprit humains peuvent faire épanouir d'énergies actives, tout ce que la plante humaine peut pousser à la fois de racines, de branches et de fleurs, sitôt qu'elle rencontre le sol et la saison dont elle a besoin. Quand l'État n'était pas une grosse machine composée de ressorts bureaucratiques et intelligible seulement pour la raison pure, mais une cité perceptible aux sens et proportionnée aux capacités ordinaires de l'individu, l'homme l'aimait, non par secousses comme aujourd'hui, mais tous les jours, par toutes ses pensées, et la part qu'il prenait aux affaires publiques, élevant son cœur et son intelligence, mettait en lui les sentiments et les idées d'un citoyen, non d'un bourgeois. Un cordonnier donnait de l'argent pour que l'église de sa ville fût la plus belle ; un tisserand fourbissait le soir son épée en décidant qu'il serait non le sujet, mais un des seigneurs de la cité rivale. A un certain degré de tension, toute âme est une corde vibrante ; il suffit de la toucher pour lui faire rendre de beaux sons. Représentons-nous cette noblesse et cette énergie répandues du haut en bas d'une cité dans les couches ; ajoutons-y une prospérité établie et croissante, cette confiance en soi, ce sentiment de joie que l'homme éprouve en se sentant fort ; ôtons de nos yeux cet encombrement de traditions et d'acquisitions qui sont aujourd'hui notre embarras aussi bien que notre richesse ; considérons l'homme libre et livré

à lui-même dans ce désert que la décadence avait fait, et nous comprendrons pourquoi ici, comme au temps d'Eschyle, les arts sont nés au milieu des affaires, pourquoi un sol en friche hérissé de toutes les épines politiques a plus produit que notre champ si bien nettoyé et cadastré, pourquoi des hommes de parti, des combattants, des navigateurs, au plus fort de leurs périls, de leurs préoccupations et de leur ignorance, ont inventé et renouvelé les belles formes avec une sûreté d'instinct, une fécondité de génie que notre loisir et notre érudition ne peuvent plus atteindre aujourd'hui.

Lentement, péniblement, au-dessous de la sculpture et de l'architecture, la peinture se développe; c'est un art plus compliqué que les autres. Il fallait du temps pour découvrir la perspective; il fallait un paganisme plus sensuel pour sentir le coloris. A cette époque, l'homme est encore tout chrétien; Sienne est la cité de la Vierge, et se met sous sa protection, comme Athènes sous celle de Pallas; parmi des morales et des légendes différentes, le sentiment est le même, et le saint local correspond au dieu local. Quand Duccio, en 1311, eut achevé sa madone, le peuple, dans sa joie, vint la prendre à son atelier et la porta en procession à l'église; les cloches sonnaient, et beaucoup d'assistants tenaient des cierges dans leur main. Le peintre écrivit sous son tableau : « Mère sainte de Dieu, donne la paix aux Siennois; donne la vie à Duccio, puisqu'il t'a peinte comme voici[1]. » Sa Vierge témoigne d'une main encore maladroite et ressemble aux peintures de missel; mais

1. Mater sancta Dei, sis causa Senis requiei.
Sis Ducio vita, te quia pinxit ita.

autour d'elle et de l'enfant qu'elle tient dans ses bras, plusieurs têtes de saintes sont déjà singulièrement belles et calmes. Vingt-sept compartiments, toute l'histoire du Christ placée dans la chapelle qui fait face, les accompagnent. Le ciel est d'or, et les auréoles d'or enveloppent toutes les figurines. Dans cette lumière, les personnages presque noirs semblent une vision lointaine, et quand autrefois ils étaient sur l'autel, le peuple agenouillé, qui entrevoyait de loin leur grave ordonnance, devait ressentir le trouble mystérieux, la sublime anxiété de la foi chrétienne devant ces ombres humaines profilées par multitudes sur la clarté du jour éternel.

A l'*Institut des Beaux-Arts* sont les tableaux de Duccio, de ses contemporains, de ses successeurs, toute la suite des vieux maîtres de Sienne, presque tous tirés des couvents. Avec leurs ongles et leurs ciseaux, les nonnes ont dans ces peintures arraché les yeux des démons, déchiré le visage des persécuteurs. Peu de progrès ; le tableau est encore un objet de religion plutôt que d'art : on le comprend de reste par ces mutilations naïves. C'est à l'hôtel de ville de Sienne que cette peinture est le plus parlante. Un musée n'est jamais qu'un muséum, et les œuvres de l'art comme les œuvres de la nature perdent la moitié de leur vie quand on les tire de leur milieu. Il faut les voir avec leurs alentours dans le grand mur dont ils peuplaient la nudité, devant la fenêtre ogivale qui les éclairait, dans les salles où siégeaient des magistrats habillés comme leurs personnages. On passerait deux mois dans ce palais à étudier les mœurs féodales sans épuiser toutes les idées qu'il peut fournir : figures et costumes, jeunes chevaliers et vieux sergents d'armes, ordonnances de batailles

et processions religieuses. Terne, sérieux et même sombre, roide et roidi, voilà les mots qui, en présence de cet art, viennent à la pensée. C'est le quatorzième siècle qui s'est fixé ici dans les peintures, et l'on y sent la présence continue de la lutte, l'arrêt forcé au sein du danger, l'effort infructueux vers une beauté plus épanouie et vers une harmonie plus libre. C'est l'âge des horribles guerres intestines, des *condottieri* et des Visconti, des supplices calculés et des tyrannies atroces, de la foi chancelante et du mysticisme croulant, de la renaissance entrevue, essayée et avortée. Avec ses contes tragiques, sceptiques, sensuels, recouverts de périodes cicéroniennes, Boccace en donne l'image vraie[1].

Là sont les personnages et les aspirations du temps. Simone Memmi, le peintre de Laure et l'ami de Pétrarque, a peint dans la salle du Grand Conseil la Vierge sous un baldaquin, entourée de saints, têtes graves et nobles dans le goût de Giotto, et un peu plus loin Guido Ricci, un capitaine du temps, sur son cheval caparaçonné, figure réelle : on voit ici la peinture devenir laïque[2]. — Un des Lorenzetti a entassé près de là des chocs d'armures, des batailles de peuples, et Spinello Spinelli, dans la salle des *prieurs*, a représenté la victoire d'Alexandre II sur Frédéric Barberousse, l'empereur étendu sur le dos devant le pape[3], des combats de vaisseaux, des processions de troupes : voilà que l'art prend un tour historique et réaliste. — Ambrogio Lorenzetti, dans la salle des Archives, a figuré le bon

1. Comparer sa *Fiancée du roi de Garbe* et celle de la Fontaine.
2. 1316-1328.
3. 1400.

et le mauvais gouvernement[1]; son tableau est un défilé de grands personnages au-dessous d'une femme couchée, déjà belle, drapée dans une robe blanche, avec une branche de laurier sur ses cheveux blonds, tout cela d'après cet Aristote si maudit par Pétrarque, si cher aux libres penseurs qui se multipliaient : il semble que la peinture suive le courant philosophique. — J'en passe quantité d'autres où le goût de la vie réelle, de l'histoire locale, de la science antique, toutes les approches de la renaissance, sont visibles; mais ils ont beau faire, ils n'y arrivent point, ils restent à la porte. Une sainte Barbe par Matteo de Sienne en 1478, à l'église Saint-Dominique, suave et pure, mais sans relief et entourée d'or, n'est encore qu'une figure hiératique. Et Léonard de Vinci a déjà vingt-six ans! Comment comprendre un si long arrêt? D'où vient que depuis Giotto, parmi tant de tâtonnements, les peintres ne parviennent pas à mettre sur leur toile un corps solide et une chair vivante? Qui a pu les retenir à mi-chemin, malgré tant d'efforts, après un premier élan si universel et si heureux? La question devient irrésistible lorsqu'on regarde dans ce même palais, à l'Institut des Beaux-Arts, à San-Domenico, les fresques d'un peintre complet, Sodoma, un contemporain de Raphaël, le principal maître du pays. Son Christ flagellé est un superbe torse nu, vivant et souffrant de gladiateur antique; sa *sainte Catherine en extase*, sa *Sainte entre deux saints* sous un portique clair, toute sa peinture rejette à l'instant l'autre dans la région indéterminée des êtres inachevés, insuffisants, non viables. Encore une fois, pourquoi les

1. 1340.

hommes, ayant trouvé la peinture, ont-ils passé cent cinquante ans les yeux fermés sans apercevoir le corps? Il faut voir Florence et Pise.

Florence, 10 avril.

J'ai passé ma première journée aux Uffizi ; mais tu n'exiges point que je t'en parle maintenant. Il ne faut pas que j'éparpille mon impression ; j'ai déjà bien assez de peine à la rendre.

Dès le lendemain, je suis donc allé à Pise tout rempli de la question sur laquelle j'avais quitté Sienne. Il n'y a que ces sortes de choses qui occupent en voyage. On marche enveloppé de son idée, et on ne s'inquiète pas du reste. Il me semble qu'on fait deux parts de soi : d'un côté un animal inférieur, une espèce de domestique machinal et nécessaire qui mange pour vous, boit pour vous, marche sans que vous le sachiez, s'arrange à l'auberge et dans les voitures, supporte, sans que vous les sentiez, les désagréments, les petits tiraillements, les platitudes de la vie, et fait tout ce qui concerne son état; de l'autre côté, un esprit qui se hausse et se tend tout le jour avec une curiosité véhémente, remué, traversé d'idées ébauchées, renversées, renaissantes, pour comprendre les sentiments des grands hommes et des vieilles époques. Pourquoi ont-ils senti de cette façon? Est-il vrai qu'ils aient senti de cette façon? Et de questions en questions, au bout d'une semaine, on les entend, on les voit face à face, oubliant le domestique qui devient maladroit et fait négligemment son service. Cela m'est bien égal alors, et à toi aussi; mais je bavarde, nous allons à Pise.

Paysage toscan, agréable et noble. Les blés en herbe sont éblouissants de fraîcheur; au-dessus d'eux s'ordonnent des files d'ormeaux chargés de vignes, bordant la rigole qui les arrose. La campagne est un verger que les eaux aménagées viennent fertiliser. On voit ces eaux venir abondamment des montagnes et se tordre bleues et limpides sur leur lit trop large de cailloux roulés. Partout des traces de prospérité. Le versant des montagnes est piqué de mille petits points blancs ; ce sont des maisons de campagne et de plaisance ; elles sont là chacune dans son bouquet de châtaigniers, d'oliviers et de pins. On voit des marques de goût, de bien-être dans celles qu'on aperçoit en passant ; les fermes elles-mêmes ont un portique au rez-de-chaussée ou au premier étage pour prendre le frais le soir. Tout produit; la culture monte haut dans la montagne, et se continue çà et là par la forêt primitive. L'homme n'a point réduit la terre à un squelette décharné ; il lui a conservé ou renouvelé son vêtement de verdure. Quand le train s'éloigne, ces étages de terrains chacun avec sa culture et sa teinte, plus loin la bordure pâle et vaporeuse des montagnes, entourent la plaine comme d'une guirlande. L'effet n'est point celui d'une beauté grandiose, mais harmonieuse et mesurée.

Pour la première fois en Italie, je vois un vrai fleuve dans une vraie plaine; l'Arno, jaune et troublé, roule entre deux longues rangées de maisons ternes. Triste ville, négligée, maigrement peuplée, inerte, qui rappelle une de nos villes tombées ou laissées de côté par la civilisation qui se déplace, Aix, Poitiers, Rennes : c'est Pise.

Il y a deux Pises : l'une où l'on s'est ennuyé et où

l'on a vivoté provincialement depuis la décadence; c'est toute la ville, moins un coin écarté; l'autre est ce coin, sépulcre de marbre, où le Dôme, le Baptistère, la Tour penchée, le Campo Santo, reposent silencieusement comme de belles créatures mortes. La véritable Pise est là, et dans ces reliques d'une vie éteinte on aperçoit un monde.

Une renaissance avant la renaissance, une seconde pousse presque antique de la civilisation antique, un précoce et complet sentiment de la beauté saine et heureuse, une primevère après une neige de six siècles, voilà les idées et les paroles qui se pressent dans l'esprit. Tout est marbre et marbre blanc, dont la blancheur immaculée luit dans l'azur. Partout de grandes formes solides, la coupole, le mur plein, les étages équilibrés, la ferme assiette du massif rond ou carré; mais par-dessus ces formes renouvelées de l'antique, comme un feuillage délicat sur un vieux tronc qui reverdit, ils étendent leur invention propre, un revêtement de colonnettes surmontées d'arcades, et l'originalité, la grâce de cette architecture ainsi renouvelée ne peuvent s'exprimer.

Ce qu'il y a de plus difficile dans les arts, c'est la découverte d'un type d'architecture; les Grecs, le moyen âge, en ont trouvé un complet; la Rome impériale, le seizième siècle, le dix-septième, en ont produit chacun un demi. Pour rencontrer d'autres types, il faut sortir de notre Europe et de notre histoire, considérer l'Égypte, la Perse, l'Inde ou la Chine. D'ordinaire, ils témoignent d'une civilisation complète, d'une transformation profonde de tous les instincts et de toutes les habitudes. En effet, pour changer l'idée d'une chose

aussi générale que la forme, quel changement doit s'opérer dans la tête humaine ! Les révolutions en peinture et en littérature sont bien plus fréquentes, bien plus aisées, bien moins significatives. Les figures tracées sur la toile et les caractères représentés dans un livre changeront cinq ou six fois chez un peuple avant que son architecture se renouvelle. La masse à remuer est trop grosse, et au onzième siècle, au temps de nos premiers rois capétiens, Pise la remue sans effort.

Il y eut alors une aurore, comme en Grèce au sixième siècle. Tout jaillit d'un élan comme la lumière à la première heure. « Les Pisans, dit Vasari, étant au sommet de leur grandeur et de leur avancement, seigneurs de la Sardaigne, de la Corse et de l'île d'Elbe, et leur cité étant pleine de grands et puissants citoyens, rapportaient des lieux les plus éloignés des trophées et des dépouilles infinis. » A Byzance, en Orient, dans les vieilles cités encore remplies des ruines de l'élégance grecque et de la magnificence romaine, parmi les Juifs et les Arabes, leurs visiteurs et leurs chalands, au contact des idées étrangères, le jeune peuple surgissait et démêlait sa pensée propre, comme autrefois les cités grecques au contact de la Phénicie, de Carthage, des Lydiens et de l'Égypte. En 1083, pour honorer la Vierge qui leur avait donné la victoire sur les Sarrasins de Sardaigne, ils commencèrent à bâtir le Dôme.

C'est une basilique presque romaine, je veux dire un temple surmonté d'un autre temple, ou, si vous l'aimez mieux, une maison ayant son pignon pour façade, et ce pignon est coupé à la cime pour porter une autre maison plus petite. Cinq étages de colonnes revêtent toute la façade de leurs portiques superposés. Deux à deux, elles

s'accouplent pour porter de petites arcades; toutes ces jolies créatures de marbre blanc sous leur arcade noire forment le peuple aérien le plus gracieux et le plus inattendu. Nulle part ici on ne sent percer la douloureuse rêverie du moyen âge septentrional; c'est la fête d'une jeune nation qui s'éveille et, dans la joie de sa richesse récente, célèbre ses dieux. Elle a ramassé des chapiteaux, des ornements, des colonnettes entières, sur les côtes lointaines où ses guerres et son commerce l'ont conduite, et ces fragments anciens entrent dans son œuvre sans disparate; car elle la coule instinctivement dans l'ancien moule et ne la développe que par un grain de fantaisie, du côté de la finesse et de l'agrément. Toutes les formes antiques reparaissent, mais remaniées dans le même sens par la vive originalité nouvelle. Les colonnes extérieures du temple grec se sont réduites, multipliées, élevées en l'air, et du soutien ont passé à l'ornement. Le dôme romain ou byzantin s'est effilé, et sa pesanteur naturelle s'allége sous une couronne de fines colonnettes à mitre ornementée qui le ceignent par le milieu de leur délicat promenoir. Aux deux côtés de la grande porte, deux colonnes corinthiennes s'enveloppent d'un luxe de feuillages, de calices, d'acanthes épanouies ou tordues, et, du seuil, on voit l'église avec ses files de colonnes croisées, avec ses entre-croisements de marbres blanc et noir, avec sa multitude de formes sveltes et brillantes, monter comme un autel de candélabres. Une âme nouvelle apparaît ici, une sensibilité plus fine; elle n'est pas excessive et bouleversée, comme dans le Nord, et pourtant elle ne se contente point de la simplicité grave, de la robuste nudité de l'architecture antique. C'est une fille de la matrone païenne,

bien portante et gaie, mais plus femme que sa mère.

Elle n'est pas encore adulte, sûre de toutes ses démarches ; elle commet des gaucheries. Au dehors, les façades latérales sont monotones. Au dedans, la coupole est un entonnoir renversé, de forme étrange et désagréable. La liaison des deux bras de la croix est déplaisante, et quantité de chapelles modernisées empêchent le plaisir d'être pur comme à Sienne. Au second regard cependant tout cela s'oublie, et l'ensemble reparaît. Quatre rangs de colonnes corinthiennes surmontées d'arcades partagent l'église en cinq nefs et font une forêt. Une seconde allée aussi richement peuplée traverse en croix la première, et, au-dessus de cette belle futaie, des files de colonnes plus petites se prolongent et s'entre-croisent pour porter en l'air le prolongement et l'entre-croisement de la quadruple galerie. Le plafond est plat ; les fenêtres sont petites, sans vitraux pour la plupart ; elles laissent aux murs la grandeur de leur masse et la solidité de leur assiette, et, parmi ces longues lignes droites et simples, dans ce jour naturel, les innombrables fûts luisent avec la sérénité d'un temple antique.

Non pas un temple antique tout à fait, et c'est là le charme étrange : au fond du chœur, un grand Christ en robe dorée, avec la Vierge et un autre saint plus petit, occupe tout le creux de l'abside[1]. Sa figure est triste et douce : sur ce fond d'or, dans la pâleur du jour affaibli, il apparaît comme une vision. Certainement quantité de peintures et de constructions au moyen âge correspondaient au besoin d'extase. D'autres débris indi-

1. Par Jacopo Turrita, le restaurateur de la mosaïque.

quent la decadence et la barbarie profonde d'où l'on sortait. Il reste une des anciennes portes de bronze couverte de bas-reliefs en bronze informes et horribles. Voilà ce que les descendants des statuaires gardaient de la tradition antique, ce que l'esprit humain était devenu dans le chaos du dixième siècle, au temps des invasions hongroises, de Marozzia et de Théodora : figures tristes, mornes, étriquées, cassées, mécaniques, Dieu le Père et six anges, trois d'un côté, trois de l'autre, penchés avec le même angle comme des capucins de cartes ; les douze apôtres rangés en file, six par devant, six dans les vides intermédiaires, comme ces ronds munis de trous figurant les yeux et d'appendices figurant les bras que les enfants barbouillent sur leurs cahiers d'orthographe. Par contre, les portes d'entrée, sculptées par Jean de Bologne[1], sont pleines de vie : des feuilles de rosier, de vigne, de néflier, d'oranger, de laurier, avec leurs baies, leurs fruits et leurs fleurs, parmi des oiseaux, des animaux, serpentent, encadrant des groupes et des figures animées, élancées, d'une grande tournure. Cette abondance de formes vraies et vivantes est propre au seizième siècle ; il a découvert la nature en même temps que l'homme. Entre ces deux portes, il y a le travail de cinq siècles.

Rien à dire sur le Baptistère et la Tour penchée ; c'est la même idée, le même goût, le même style. L'un est un simple dôme isolé, l'autre un cylindre, chacun avec un revêtement de colonnettes. Et pourtant chacun a sa physionomie parlante et distincte ; mais la parole et l'écriture emploient trop de temps, et il faudrait trop de

1. 1602.

termes techniques pour marquer les nuances. Je note seulement cette inclinaison de la tour. On suppose qu'à demi construite, elle s'est infléchie, et que les architectes ont continué; puisqu'ils ont continué, cette inclinaison ne les choquait qu'à demi. En tout cas, il y a d'autres tours penchées en Italie, à Bologne par exemple; volontaire ou demi-volontaire, cette bizarrerie, cette recherche du paradoxe, cet abandon à la fantaisie, sont un des traits du moyen âge.

Au centre du Baptistère est un superbe bassin à huit pans; chacun de ces pans est incrusté d'une riche fleur compliquée, tout épanouie, et chaque fleur est différente. Alentour, de grandes colonnes corinthiennes font cercle, portant des arcades à plein cintre; la plupart sont antiques et ornées des bas-reliefs antiques; Méléagre, avec ses chiens aboyants et les torses nus de ses compagnons, assiste aux mystères chrétiens. — Sur la gauche s'élève une chaire pareille à celle de Sienne, premier ouvrage de Nicolas de Pise[1], simple coffre de marbre posé sur des colonnes de marbre et revêtu de sculptures. Le sentiment de la force et de la nudité antique s'y déploie en traits éclatants. Le sculpteur a compris l'assiette et les torsions des corps. Ses figures, un peu massives, sont grandes et simples; souvent il retrouve les tuniques et la forme plissée du costume romain; un des personnages nus, une sorte d'Hercule qui porte un lionceau sur ses épaules, a la poitrine large et les muscles agissants qu'aimaient les sculpteurs du seizième siècle. Quel changement dans la civilisation humaine, quelle accélération, si ces restaurateurs de l'an-

1. 1260

cienne beauté, si ces jeunes républiques du douzième et du treizième siècle, si ces inventeurs précoces de la pensée moderne avaient été livrés à eux-mêmes comme les anciens Grecs, s'ils avaient suivi leur pente naturelle, si la tradition mystique ne s'était pas rencontrée pour borner et faire dévier leur effort, si le génie laïque s'était développé chez eux, comme jadis en Grèce, parmi des mœurs libres, rudes et saines, et non pas, comme deux cents ans plus tard, au milieu de l'asservissement et des corruptions de la décadence !

Le dernier de ces édifices, le Campo Santo, est un cimetière dont la terre, rapportée de Palestine, est sainte. Quatre grands murs de marbre poli l'entourent de leur paroi blanche et pleine. Au dedans, une galerie carrée fait promenoir et ouvre sur la cour par des arcades treillissées de fenêtres ogivales. Elle est remplie de monuments funèbres, bustes, inscriptions, statues de toute forme et de tout âge. Rien de plus noble et de plus simple. Une charpente de bois sombre soutient la voûte, et l'arête nue des toits coupe le cristal du ciel. Aux angles, quatre cyprès remuent, paisiblement effleurés par la brise. L'herbe pousse dans la cour avec une fraîcheur et un luxe sauvages. Çà et là une fleur grimpante enlacée autour d'une colonne, un petit rosier, un buisson, luisent sous une ondée de soleil. Nul bruit, le quartier est désert ; seulement de loin en loin l'on entend la voix d'un promeneur qui retentit comme sous une voûte d'église. C'est le vrai cimetière d'une cité libre et chrétienne ; on était bien ici devant les tombes des grands hommes pour penser à la mort et à la chose publique.

Tout le pourtour intérieur est couvert de fresques ; la peinture du quatorzième siècle n'a pas d'ossuaire plus

complet. Les deux écoles de Florence et de Sienne s'y sont réunies, et c'est un spectacle étrange que celui de leur art incertain entre deux tendances, arrêté dans son impuissance comme une chrysalide immobile qui n'est plus chenille et n'est pas encore papillon. L'ancien sentiment du monde divin s'est affaibli et le sentiment nouveau du monde naturel est encore faible. A droite de la porte d'entrée, Pietro d'Orvieto a peint un Christ énorme qui, sauf les pieds et la tête, disparaît presque entier sous un disque immense représentant la figure du monde et l'enroulement des sphères; c'est l'esprit de la symbolique primitive. Tout à côté, dans son histoire de la création et du premier couple, Adam et Ève sont des corps bien nourris et pleins, gros, pataucds, réels, visiblement copiés d'après le nu. Un peu plus loin, Abel et Caïn, dans leurs peaux de bêtes, ont des figures vulgaires prises sur le vif dans une rue et dans une rixe. Les pieds, les jambes, l'ordonnance restent barbares, et ce réalisme ébauché n'aboutit pas. — De l'autre côté, et avec les mêmes disparates, une grande fresque de Pietro Lorenzetti représente la vie ascétique. Ce sont quarante ou cinquante scènes dans le même tableau : un ermite lisant, un autre dans un rocher creux, un autre juché dans un arbre, celui-ci qui prêche, vêtu de ses cheveux, celui-là, tenté par une femme, battu par le diable. Quelques grosses têtes à barbe grise ou blanche ont bien la lourdeur rustique de campagnards froqués; mais les paysages, les accessoires, même la plupart des figures sont grotesques; les arbres sont des plumeaux, les rochers et les lions semblent sortir d'une ménagerie à cinq francs. — Plus loin, Spinello d'Arezzo a peint l'histoire de saint Éphèse. Ses païens, demi-Romains et

demi-chevaliers, ont des armures arrangées et coloriées dans le goût du moyen âge. Beaucoup de gestes sont vrais dans ses batailles, tel homme renversé sur la face, tel autre empoigné par la barbe. Plusieurs figures sont du temps, tel joli page vêtu de vert et tenant l'épée, tel fin damoiseau au justaucorps bleu, aux souliers pointus, aux mollets bien dessinés ; l'observation, l'agencement, la recherche de l'intérêt et de la variété dramatique commencent. Mais elles ne font que commencer, et les terrains sont en carton-pierre. Le relief, la flexibilité, le mouvement, la riche vitalité de la chair ferme, le sentiment de la structure équilibrée et des innombrables lois qui soutiennent les choses naturelles est encore loin : c'est de l'imagerie qui veut devenir et ne devient pas de la peinture.

Rien de plus net pour montrer cet état ambigu des esprits qu'une fresque placée près d'un angle, le *Triomphe de la Mort* par Orcagna[1]. Au pied d'une montagne arrive une cavalcade de seigneurs et de dames ; ce sont des contemporains de Froissart : ils ont les chaperons, les hermines, les robes voyantes et bariolées du temps, les faucons, les petits chiens, tout l'appareil que Valentine Visconti allait trouver chez Louis d'Orléans. Les têtes ne sont pas moins réelles : telle fine et délicate châtelaine à cheval, sous son voile, est une vraie dame du moyen âge, mélancolique et pensive. Ces puissants et ces heureux du siècle aperçoivent tout d'un coup les cadavres de trois rois, aux trois degrés de la pourriture, chacun dans sa tombe ouverte, l'un enflé, l'autre fourmillant de vers et de serpents, l'autre mon-

1. Mort vers 1376.

trant déjà ses os de squelette. Ils s'arrêtent et tressaillent : un d'eux se penche sur le col de son cheval pour mieux voir, un autre se bouche le nez ; c'est une *moralité*, comme celles qu'on jouait alors sur les théâtres. L'artiste veut donner une instruction au public, et à cet effet, autour du groupe principal, il entasse tous les commentaires possibles. Au sommet de la montagne sont des moines dans leurs ermitages, l'un lisant, l'autre trayant une biche ; et parmi eux les bêtes du désert, une grue, une belette. Bonnes gens qui regardez, voici la vie contemplative et chrétienne, la sainte vie dédaignée par les puissants du monde ; mais la mort est là qui rétablit l'équilibre : on la voit venir, la vieille camarde en cheveux gris ; une faux dans la main, elle s'avance pour frapper les heureux, les voluptueux, des dames, de jeunes seigneurs gras et frisés qui se divertissent dans un bosquet. Par une ironie cruelle, elle fauche ceux qui la craignent et délaisse ceux qui l'implorent ; une troupe de manchots, de boiteux, d'aveugles, de mendiants l'appelle en vain ; sa faux n'est pas pour eux. Ainsi va ce misérable monde, tout caduc et lugubre, et le terme vers lequel il roule est plus lugubre encore. C'est la destruction universelle, la fosse béante où chacun à son tour et tous pêle-mêle vont s'engloutir. Reines, rois, papes, archevêques, avec leurs ministres et leurs couronnes, gisent amoncelés ; et leurs âmes, de petits enfants nus, sortent des corps pour entrer dans l'éternité terrible. Quelques-unes sont recueillies par les anges ; mais la plupart sont saisies par les démons, hideuses et ignobles figures, corps de chèvres et de chenilles, oreilles de chauves-souris, gueules et griffes de chats, meute grotesque qui

gambade autour de sa curée : singulier mélange de passion dramatique, de philosophie douloureuse, d'observation exacte, de trivialité maladroite et d'impuissance pittoresque.

La fresque voisine, *le Jugement dernier*, est pareille. Plusieurs figures ont une expression de désespoir et de stupeur extraordinaire; par exemple, un ange accroupi au centre, les yeux grands ouverts, qui, roidi d'horreur, regarde les justices éternelles, tel solitaire velu qui se rejette violemment en arrière, les bras tendus, pour se rappeler au Christ intercesseur, une femme damnée qui s'accroche convulsivement à une autre. Mais tous ces personnages sont des figures de papier découpé, les corps sont posés en raies d'oignons, mécaniquement, sur cinq rangs de hauteur, les âmes sortent d'un plancher d'opéra à trous carrés; l'art est aussi insuffisant que le sentiment est profond, et, sitôt que le sentiment fera défaut, l'insuffisance deviendra platitude et barbarie.

On s'en aperçoit tout à côté, dans *l'Enfer* de Bernardo Orcagna, qui complète l'œuvre de son frère André. C'est une fosse à compartiments, arrangée pour faire peur aux petits enfants. Au centre, un grand Satan vert de cuivre ardent, avec une tête de bouc, rôtit les âmes dans sa fournaise intérieure; on les voit sortir par les fissures. Tout alentour, dans un pêle-mêle de flammes et de serpents, des poupées nues sont aux mains de petits diables velus qui les écorchent, leur dévident les entrailles, les démembrent, leur arrachent la langue, les mettent à la broche comme des volailles ; c'est une marmite de tripier. — Un monde poétique d'où la poésie s'est retirée, une tragédie sublime qui devient une pa-

rade de bourreaux et un atelier de tortures, voilà ce que ce Dante sans talent fabrique sur les murailles. Avec les scandales des papes d'Avignon, et les tiraillements du schisme, le grand âge de la foi chrétienne a fini ; la scolastique meurt, et Pétrarque la raille. Tout au plus quelques accès de ferveur maladive, les flagellants en France, les pénitents blancs en Italie, les visions de sainte Catherine et l'autorité de saint Bernardin à Sienne, plus tard la dictature évangélique de Savonarole à Florence, indiquent les palpitations rares et violentes d'une vie qui s'en va. Les hérétiques d Allemagne et d'Angleterre ébranlent l'Église ; les averrhoïstes d'Italie ébranlent la religion, et de toutes parts le mysticisme, qui avait soutenu la religion et ennobli l'Église, se décrépit et tombe. Pétrarque, le dernier des adorateurs platoniques, traite ses sonnets comme un amusement, s'emploie à restaurer l'antiquité, à découvrir des manuscrits, à écrire des vers et de la prose latine, et l'on voit commencer avec lui la longue suite des humanistes qui vont importer en Italie la culture païenne. Cependant la littérature populaire change de ton ; les historiens hommes d'affaires, les conteurs prosaïques et amusants, les Villani, Sacchetti, le Pecorone, Boccace, mettent la conversation gaie ou pratique à la place de la poésie sublime et rêveuse. Le sérieux baisse, on veut s'amuser; les poëmes de Boccace sont des romans d'aventures descriptifs et galants, et autour de lui, en France et en Angleterre, s'étale dans les chroniqueurs et dans les poëtes le défilé interminable des cavalcades chevaleresques, des somptuosités princières, des bavardages d'amour. Il n'y a plus de grande idée sévère qui puisse soulever l'enthousiasme des hommes. Au milieu

des guerres et des dislocations désastreuses qui entre-choquent ou démantellent les États, ceux qui portent leurs regards au delà des bombances et des pompes seigneuriales n'aperçoivent, pour maîtriser les hommes, que la Fortune, « monstrueuse image, la face cruelle et terrible, avec cent mains, les unes qui élèvent les hommes en de hauts rangs de dignité mondaine, les autres qui les empoignent durement pour les précipiter ; » à côté d'elle la Mort aveugle, « qui brise tout en poussière, rois et chevaliers, empereurs et papes, maint seigneur qui vivait pour le plaisir, mainte dame aimable et maîtresse de chevalier qui crie haut et défaille dolente[1]. » Ces paroles d'un contemporain semblent une description de la fresque d'Orcagna. En effet, la même impression s'enfonce alors dans toutes les âmes : amer sentiment de l'instabilité et de la misère humaines, observation ironique de la vie courante et des amusements mondains, émancipation du jugement laïque enfin dégagé de l'illusion mystique, intempérance des sens longtemps refrénés qui cherchent le plaisir ; y a-t-il autre chose dans Boccace? Il met la mort à côté de la volupté, les détails atroces de la peste à côté des gaillardises d'alcôve. C'est bien là l'esprit du temps, et je crois enfin toucher ici la cause qui si longtemps en Italie barra la voie à la peinture. Si pendant cent cinquante ans elle demeura, comme la littérature, immobile après le vif élan de ses premiers pas, c'est que l'esprit public s'était arrêté comme elle. Les sentiments mystiques s'attiédissant, elle n'était plus assez soutenue pour exprimer la pure vie mystique. Les sentiments païens n'é-

1. Pierre Plowmann.

tant qu'ébauchés, elle n'était pas assez développée pour représenter la large vie païenne. Elle quittait son premier chemin et restait encore au seuil du second. Elle abandonnait les figures idéales, les physionomies innocentes ou ravies, les glorieuses possessions d'âmes incorporelles rangées comme des ombres sur la splendeur du jour divin. Elle descendait sur la terre, esquissait des portraits, des costumes contemporains, des scènes intéressantes, exprimait des sentiments dramatiques ou usuels. Elle parlait non plus à des moines, mais à des laïques. Mais ces laïques avaient encore un pied dans le cloître, et il fallait de longues années pour que leurs admirations et leurs sympathies, suspendues autour du monde surnaturel, vinssent rallier autour du monde naturel leur faisceau et leur effort. Il fallait que par degrés la vie terrestre s'ennoblît à leurs propres yeux jusqu'à leur sembler la seule importante et la seule véritable. Il fallait qu'une transformation universelle et insensible les intéressât aux lois et aux proportions réelles des choses, à la structure anatomique du corps, à la vitalité des membres nus, à l'épanouissement de la joie animale, au triomphe de la force virile. Alors seulement ils pouvaient comprendre, suggérer et réclamer la perspective exacte, le modelé solide, la couleur brillante et fondue, la forme harmonieuse et hardie, toutes les parties de la peinture complète, et cette glorification de la beauté physique qui a besoin d'âmes appropriées pour atteindre son achèvement et rencontrer son écho.

Ils mirent un siècle et demi à faire ce grand pas, et la peinture, comme une ombre qui accompagne le corps, imita fidèlement les incertitudes de leur démarche

par la lenteur de ses progrès. Au milieu du quinzième siècle, Parro Spinelli, Lorenzo Bicci, répètent fidèlement le style giottesque; Fra Angelico, conservé dans le cloître comme une fleur précieuse dans une serre, atteint encore les plus pures visions mystiques; même chez son élève Gozzoli, qui a revêtu ici de ses fresques tout un pan de muraille, on aperçoit comme un confluent de deux âges, les dernières eaux du courant chrétien sous le débordement du fleuve païen. Pendant ces deux cents années, des peintures innombrables sont venues peupler la nudité des églises et des monastères; ce temps écoulé, on les a dédaignées; elles sont tombées avec les crépis, des maçons les ont grattées; elles ont disparu sous le badigeon, des restaurateurs les ont refaites. Ce qui en demeure n'est qu'un débris, et c'est de nos jours seulement que l'attention et l'intérêt se sont reportés sur elles; les antiquaires ont creusé jusqu'à la couche géologique qui les a portées, et nous voyons en elles aujourd'hui les restes d'une flore insuffisante étouffée par l'envahissement d'une végétation plus forte. — Les yeux se relèvent alors et retrouvent devant eux les quatre édifices de la vieille Pise solitaires sur une place où l'herbe pousse, et la pâleur mate des marbres profilés sur le divin azur. Que de ruines, et quel cimetière que l'histoire! Que de palpitations humaines dont il ne reste d'autre trace qu'une forme imprimée dans un morceau de pierre! Quel sourire indifférent que celui du ciel pacifique, et quelle cruelle beauté dans cette coupole lumineuse étendue tour à tour sur les générations qui tombent, comme le dais d'un enterrement banal! On a lu ces idées-là dans les livres, et avec la superbe de la jeunesse on les a traitées

de phrases ; mais quand l'homme a parcouru la moitié de sa carrière, et que, rentrant en lui-même, il compte ce qu'il a étouffé de ses ambitions, ce qu'il a arraché de ses espérances, et tous les morts qu'il porte enterrés dans son cœur, la magnificence et la dureté de la nature lui apparaissent ensemble, et le sourd sanglot de ses funérailles intérieures lui fait entendre une lamentation plus haute, celle de la tragédie humaine qui se déploie de siècle en siècle pour coucher tant de combattants dans le même cercueil. Il s'arrête, sentant sur sa tête, comme sur celle des autres, la main des puissances fatales, et comprend sa condition. Cette humanité dont il est un membre a son image dans la Niobé de Florence ; autour d'elle, ses filles et ses fils, tous ceux qu'elle aime, tombent incessamment sous les flèches des archers invisibles. Un d'eux s'est abattu sur le dos, et sa poitrine transpercée tressaille ; une autre, encore vivante, lève des mains inutiles vers les meurtriers célestes ; la plus jeune cache sa tête dans la robe de sa mère. Elle cependant, froide et fixe, se redresse sans espérance, et, les yeux levés au ciel, contemple avec admiration et avec horreur le nimbe éblouissant et mortuaire, les bras tendus, les flèches inévitables et l'implacable sérénité des dieux.

FLORENCE



8 avril. La ville.

Une ville complète par elle-même, ayant ses arts et ses bâtiments, animée et point trop peuplée, capitale et point trop grande, belle et gaie, — voilà la première idée sur Florence.

Les pieds avancent sans qu'on y songe sur les grandes dalles dont toutes les rues sont pavées. Du palais Strozzi à la place Santa Trinità, la foule bourdonne, incessamment renouvelée. En cent endroits on voit reparaître les signes de la vie intelligente et agréable : des cafés presque brillants, des boutiques d'estampes, des magasins d'albâtre, de pierre dure, de mosaïques, des librairies, un riche cabinet littéraire, une dizaine de théâtres. Sans doute l'ancienne cité du quinzième siècle subsiste toujours et fait le corps de la ville ; mais elle n'est pas moisie comme à Sienne, reléguée dans un coin comme à Pise, salie comme à Rome, enveloppée dans les toiles d'araignée du moyen âge ou recouverte par la vie moderne comme par une incrustation parasite. Le passé s'y raccorde avec le présent ; la vanité élégante de la monarchie y a continué l'invention élégante de la république ; le gouvernement paternel des

grands-ducs allemands y a continué le pompeux gouvernement des grands-ducs italiens. A la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci, Florence était une petite oasis en Italie; on l'appelait *gli felicissimi Stati*. On y bâtissait comme autrefois, on y donnait des fêtes, on y causait; l'esprit de société n'avait point péri comme ailleurs sous une rude main de despote ou dans l'inertie décente du rigorisme ecclésiastique. Le Florentin, comme jadis l'Athénien sous les Césars, était resté critique et bel esprit, fier de son bon goût, de ses sonnets, de ses académies, de sa langue, qui faisait loi en Italie, de ses jugements incontestés en matière de littérature et de beaux-arts. Il y a des races si fines qu'elles ne peuvent déchoir tout à fait; l'esprit leur est inné, on peut les gâter, mais non les détruire; on en fera des dilettantes ou des sophistes, mais non des muets ou des sots. Même c'est alors qu'apparaît leur fond intime; on découvre que chez elles, comme chez les Grecs du Bas-Empire, l'intelligence primait le caractère, puisqu'elle a duré après qu'il s'est dissous. Déjà sous les premiers Médicis les plus vifs plaisirs sont ceux de l'esprit, et la tournure de l'esprit est toute gaie et fine. Le sérieux diminue; comme les Athéniens au temps de Démosthènes, les Florentins songent à s'amuser, et comme Démosthènes, leurs chefs les gourmandent. « Votre vie, dit Savonarole, se passe toute au lit, dans les commérages, sur les promenades, dans les orgies et la débauche. » Et Bruto l'historien ajoute qu'ils mettent « la politesse dans la médisance et le bavardage, la sociabilité dans les complaisances coupables; » il leur reproche de faire « tout languissamment, avec mollesse et sans ordre, de prendre la paresse et

la lâcheté pour règle de leur vie. » Voilà de gros mots : les moralistes parlent toujours ainsi, haussant la voix pour qu'on les entende; mais il est clair que vers le milieu du quinzième siècle les sens intelligents, cultivés, experts en matière d'agrément, d'arrangement et d'émotions sont souverains à Florence. On s'en aperçoit dans leurs arts. Leur renaissance n'a rien d'austère ni de tragique. Seuls les vieux palais bâtis de blocs énormes hérissent leurs bossages rugueux, leurs fenêtres grillées, leurs encoignures noirâtres comme un signe de la dangereuse vie féodale et des assauts qu'ils ont soutenus. Partout ailleurs perce le goût de la beauté élégante et heureuse. De la base au sommet, les grands édifices sont revêtus de marbre. Des *loggie*, ouvertes au soleil et à l'air, se posent sur des colonnes corinthiennes. On voit que l'architecture s'est tout de suite dégagée du gothique, qu'elle y a pris seulement une pointe d'originalité et de fantaisie, que sa pente naturelle l'a portée dès les premiers pas vers les formes sveltes et simples de l'antiquité païenne. On marche et on aperçoit un chevet d'église peuplé de statues expressives et intelligentes, un solide mur où la jolie arcade italienne s'incruste et se développe en bordure, une file de colonnes minces dont les têtes s'épanouissent pour porter le toit d'un promenoir, tout au bout d'une rue un pan de colline verte ou quelque cime bleuâtre. Je viens de passer une heure dans la place de l'*Annunziata*, assis sur un escalier. En face est une église et de chaque côté de l'église un couvent, tous les trois avec un péristyle de fines colonnes, demi-ioniennes, demi-corinthiennes, qui s'achèvent en arcades. Au-dessus d'elles les toits bruns en vieilles tuiles tranchent le bleu pur du ciel,

et au bout d'une rue allongée dans l'ombre chaude les yeux s'arrêtent sur un dos rond de montagne. Dans cet encadrement si naturel et si noble est un marché : des échoppes abritées d'un linge blanc recouvrent des rouleaux de toiles; quantité de femmes en châles violets, en chapeaux de paille, vont, viennent, achètent et parlent ; presque point de mendiants ni de déguenillés ; les yeux ne sont point attristés par le spectacle de la sauvagerie brute ou de la misère; les gens ont l'air à leur aise et sont actifs sans être affairés. Du milieu de cette foule bariolée et de ces boutiques en plein vent s'élève une statue équestre, et près d'elle une fontaine verse son eau dans une vasque de bronze. Ce sont là des contrastes pareils à ceux de Rome ; mais au lieu de se heurter, il s'accordent. La beauté est aussi originale, mais elle tourne vers l'agrément et l'harmonie, non vers la disproportion et l'énormité.

On redescend ; un beau fleuve aux eaux claires, taché çà et là par des bancs de gravier blanc, coule le long d'un quai superbe. Des maisons qui semblent des palais, modernes et pourtant monumentales, lui font une bordure. Dans le lointain on aperçoit des arbres qui verdissent, un doux et joli paysage, pareil à ceux des climats tempérés ; plus loin, des sommets arrondis, des coteaux ; plus loin encore, un amphithéâtre de rocs sévères. Florence est dans une vasque de montagnes comme une figurine d'art au centre d'une grande aiguière, et sa dentelure de pierre s'argente avec des teintes d'acier sous les reflets du soir. On suit la rivière et on arrive aux Cascines. Le vert naissant, la teinte délicate des peupliers lointains ondule avec une douceur charmante sur le bleu des montagnes. Une haute futaie, des haies

épaisses et toujours vertes défendent le promeneur contre le vent du nord. Il est si doux, aux approches du printemps, de se sentir pénétré par les premières tiédeurs du soleil ! L'azur du ciel luit magnifiquement entre les branches bourgeonnantes des hêtres, sur la verdure pâle des chênes-verts, sur les aiguilles bleuâtres des pins. Partout, entre les troncs gris où la séve s'éveille, sont des bouquets d'arbustes qui n'ont point subi le sommeil de l'hiver, et la jeunesse des pousses nouvelles va s'unir à leur jeunesse vivace pour remplir les allées de couleurs et de senteurs. Des lauriers fins comme dans un tableau profilent sur la rive leurs têtes sérieuses, et l'Arno, tranquillement épandu, développe dans la rougeur du couchant ses nappes pourprées, reluisantes.

On sort de la ville et l'on monte sur quelque éminence pour embrasser d'un regard la ville et sa vallée, toute la coupe arrondie autour d'elle : rien de plus riant ; le bien-être et le bonheur s'y marquent de toutes parts. Des milliers de maisons de campagne la parsèment de leurs points blancs ; on les voit monter de coteau en coteau jusqu'au bord des cimes. Sur toutes les pentes les têtes des oliviers moutonnent comme un troupeau sobre et utile ; la terre est soutenue par des murs et forme des terrasses ; la main intelligente de l'homme a tourné tout vers le profit et en même temps vers la beauté. Le sol ainsi disposé prend une forme architecturale, les jardins se groupent en étages parmi des balustres, des statues et des bassins. Point de grands bois, aucun luxe de végétation abondante ; ce sont les yeux du Nord qui, pour se repaître, ont besoin de la mollesse et de la fraîcheur universelle de la vie végétale ; l'ordon-

nance des pierres suffit aux Italiens, et la montagne qui est voisine leur fournit à souhait les plus belles dalles, blanches ou bleuâtres, d'un ton fin et sobre. Ils les disposent noblement en lignes symétriques ; la maison, sous sa devanture de marbre, luit dans l'air libre, accompagnée de quelques grands arbres toujours verts. On y est bien pour se reposer l'hiver au soleil, l'été à l'ombre, oisif et laissant ses yeux errer sur la campagne.

On aperçoit de loin une porte, un campanile, quelque église. San Miniato, sur une colline, développe sa façade de marbres bigarrés. C'est une des plus vieilles églises de Florence, elle est du onzième siècle. On entre et l'on trouve une basilique presque latine, des chapiteaux presque grecs, des fûts polis et sveltes qui portent des arcades rondes ; la crypte est pareille ; rien de lugubre ni d'écrasé ; toujours des colonnes élancées d'où s'élancent des courbes harmonieuses ; l'architecture florentine dès son premier jour retrouve ou reprend l'antique tradition des formes solides et légères. Les vieux historiens appellent Florence « la noble cité, la fille de Rome. » Il semble que la tristesse du moyen âge n'ait fait que glisser sur elle ; c'est une païenne élégante qui, sitôt qu'elle a pensé, s'est déclarée, d'abord timidement, puis ouvertement, élégante et païenne.

Visites, soirées aux théâtres.

Il y a huit ou dix théâtres, ce qui indique un goût vif pour le plaisir. Ils sont commodes, aérés ; une grande allée tourne autour du parterre et de l'orchestre ; les

spectateurs ne s'étouffent point comme à Paris; plusieurs salles sont jolies, bien décorées, simples : le goût semble naturel en ce pays. Quant au reste, c'est autre chose; les places sont à si bas prix que les directeurs ont peine à se tirer d'affaire, et pour les décors, les figurants, toute la partie mécanique, ils s'arrangent comme ils peuvent; par exemple, à l'Opéra, les figurantes ont 250 ou 300 francs pour la saison, qui dure deux mois et demi; elles se fournissent de bas et de chaussures, on leur donne le reste; la plupart sont des grisettes. Au reste, figurants et figurantes, tous ces gens-là sont difficiles à manœuvrer. Si on les met à l'amende pour un retard ou pour toute autre raison, ils vous plantent là; leur emploi au théâtre n'est qu'un surcroît de gain, ils vivent d'ailleurs; tel ouvrier maçon, le soir mousquetaire ou druide, arrive à la répétition avec son pantalon de travail encore blanchi au genou. Il faut une grande capitale et une grande dépense d'argent pour huiler les rouages d'un théâtre moderne : ceux-ci grincent parfois et se détraquent, on s'en aperçoit aux représentations. Pareillement il faut une centralisation et une vie nationale complète pour fournir des idées théâtrales; on traduit ici nos pièces. Je viens d'écouter *Faust*, la *prima donna* est une Française. Au théâtre Nicolini, on joue *Montjoie* d'Octave Feuillet, et pour le rendre plus intelligible on l'intitule *Montjoie o l'Egoïsta*. Un autre jour, c'est *la Gelosia*, *Othello* arrangé en mélodrame bourgeois; impossible de rester, je suis parti au troisième acte. — Il se produit quelques romans : *Un prode d'Italia*, *Pasquale Paoli*, grandes machines historiques à la façon de Walter Scott, écrites en style déclamatoire avec force allusions au temps pré-

sent. Un savant de mes amis reconnaît qu'en ce moment la littérature est mauvaise en Italie ; la politique prend pour elle toute la séve de l'arbre, les autres branches avortent. En fait d'histoire, rien que des monographies. Les écrivains ressemblent à des provinciaux, maintenus par l'éloignement à trente ans en arrière de la capitale ; il faudra beaucoup de temps pour que le style net, précis, attaché aux faits, exempt de phrases, s'acclimate ici. Ils n'ont pas même de langue arrêtée ; les Italiens nés hors de la Toscane sont obligés d'y venir, comme Alfieri, pour corriger leur dialecte. En outre, Italiens et Toscans, tous sont tenus d'éviter les tours français, si contraires au génie de leur langue, de les désapprendre à grand'peine, de s'en purger la mémoire; or c'est la France qui, depuis cent cinquante ans, fournit des livres et des idées à l'Italie, jugez de la difficulté. Là-dessus, beaucoup d'écrivains tombent dans le pédantisme et la superstition classiques ; ils se nourrissent des bons auteurs du seizième siècle, remontent plus haut, en puristes, jusqu'au quatorzième ; mais comment exprimer les idées modernes dans la langue de Froissart, ou même dans celle d'Amyot ? Les voilà contraints de plaquer sur leur style antique une quantité de mots contemporains; ces disparates les désolent, et ils ne marchent que les entraves aux pieds, empêtrés par le souvenir des tours autorisés et du vocabulaire correct. Un écrivain me disait que cette obligation lui mettait l'esprit à la torture. Cet avortement est encore un effet du passé ; on en aperçoit tout de suite les causes, qui sont d'un côté l'interruption de la tradition littéraire à partir du dix-septième siècle par la décadence universelle des esprits et des études, et de l'autre côté le manque de la

capitale et de la centralisation nécessaires pour étouffer les dialectes. Toute l'histoire de l'Italie dérive d'un fait : elle n'a pu s'unir sur une monarchie tempérée, ou demi-intelligente, au seizième siècle, en même temps que ses voisines.

En revanche, la politique est en pleine fleur ; on dirait d'un champ longtemps desséché qui a reverdi sous une pluie subite. On ne voit que caricatures politiques sur Victor-Emmanuel, l'empereur Napoléon, le pape. Elles sont grossières d'intention et d'exécution : le pape est un squelette, un danseur de corde, la mort joue à la boule pour abattre les cardinaux et l'abattre. Point d'esprit ni de finesse ; il ne s'agit pour eux que de rendre l'idée bien sensible et de faire une forte impression. Pareillement leurs journaux, presque tous à un sou, crient fort et haut plutôt que juste. Je les compare à des gens qui, après beaucoup de temps, dégagés d'entraves étroites, gesticulent vigoureusement et donnent des coups de poing dans l'air pour détirer leurs membres. Quelques-uns cependant, *la Pace*, *la Gazette de Milan*, raisonnent serré, sentent les nuances, se défendent d'être pour de Maistre ou pour Voltaire, louent Paolo Sarpi, Gioberti, Rosmini, tâchent de renouer la tradition italienne. Des gens si spirituels et si bien doués finiront par trouver le ton proportionné et la ligne moyenne. En attendant, ils sont très-fiers de leur presse libre et se moquent de la nôtre. A vrai dire, sur ce chapitre nous faisons triste figure à l'étranger ; quand on a lu dans un café le *Times*, le *Galignani*, le *Kœlnische* ou l'*Allgemeine Zeitung*, et qu'on retombe sur un journal français, l'amour-propre souffre. Un petit morceau politique vulgaire ou prudent, un article vague ou trop complaisant,

des correspondances rares et toujours arrangées, très-peu de renseignements précis et de discussions solides, beaucoup de phrases, dont plusieurs bien écrites, voilà le fond, qui est pauvre, non-seulement parce que le gouvernement intervient, mais encore et surtout parce que les lecteurs instruits, capables d'attention sérieuse, sont trop peu nombreux. Le public ne demande pas qu'on le munisse de faits et de preuves ; il veut qu'on l'amuse ou qu'on lui ressasse bien clairement une idée toute faite. Tout au plus quelques esprits cultivés, une coterie parisienne qui a de petites succursales en province, devine çà et là une allusion, une ironie, une malice ; elle rit, la voilà satisfaite ; si la politique manque dans nos journaux, c'est que l'aptitude et l'instruction politique manquent dans notre pays. Ici on prétend que naturellement les Italiens ont l'instinct et le talent des affaires publiques ; en tous cas, ils en ont la passion.

Plusieurs personnes très-bien placées pour voir me répètent que si la France monte encore dix ans la garde sur les Alpes pour empêcher l'Autriche de descendre, le parti libéral aura doublé ; les écoles, les journaux, l'armée, tous les accroissements de la prospérité et de l'intelligence contribuent à l'accroître. Les jalousies provinciales ou municipales ne font aucun obstacle. Dans les premiers temps, on a vu en Toscane quelques dissentiments, quelques résistances ; ce pays était le plus heureux, le mieux gouverné de l'Italie ; on hésitait avant de se soumettre à Turin et de courir les aventures ; mais le marquis Gino Capponi, l'homme le plus respecté du parti toscan, s'est lui-même prononcé pour l'union : nul autre moyen de subsister dans l'Europe moderne. D'ailleurs tous les grands Italiens, depuis Machiavel et

Dante, ont écrit dans ce sens, il faut pouvoir résister à l'Autriche. Aujourd'hui tout se rejoint et se fond; on voit déjà paraître dans l'armée une sorte de langue commune, qui est un compromis entre les divers dialectes.

Deux traits séparent cette révolution de la nôtre. En premier lieu, les Italiens ne sont point niveleurs ni socialistes. Le noble est familier, bonhomme avec le paysan, il parle avec amitié aux gens du peuple; ceux-ci sont bien loin d'être hostiles à la noblesse, ils sont plutôt fiers de la posséder. Toute la propriété est affermée en métayage, et le partage des fruits établit une sorte de camaraderie entre le maître et le fermier. Souvent ce fermier est sur le *podere* depuis deux cents ans, de père en fils; par suite, il est conservateur, rebelle aux innovations, inaccessible aux théories; la culture est encore la même que sous les Médicis, fort avancée pour ce temps-là, fort arriérée pour celui-ci. Le propriétaire vient en octobre pour surveiller sa récolte, puis s'en retourne : non pas qu'il soit *gentleman farmer*, il a un *fattore*, et souvent possède sept ou huit villas dont il habite une; mais s'il n'a pas d'autorité morale ou politique sur ses paysans comme en Angleterre, il vit en bons termes avec eux. Il n'est pas dédaigneux, insolent, citadin comme nos anciens nobles; il aime l'économie; jadis il vendait son vin lui-même. A cet effet, chaque grand palais avait un guichet par lequel les chalands introduisaient leur bouteille vide et retiraient, moyennant argent, leur bouteille pleine; la vanité supprimée laisse à la bonté humaine un plus large champ. Le maître profite et laisse profiter. Point de tiraillements; les mailles du réseau social sont lâches, elles ne cassent pas. Voilà pourquoi le pays a pu se gou-

verner tout seul en 1859. A cet égard, ils sont plus heureux que nous; c'est un grand point, quand on construit un gouvernement et une nation, de ne point sentir sous ses pieds les instincts et les théories communistes.

En second lieu, ils ne sont point voltairiens. Le commis voyageur, philosophe et lecteur de Béranger[1], n'est pas chez eux un caractère fréquent ou populaire. Les violences du journal le *Diritto* sont désapprouvées. Ils sont trop imaginatifs, trop poëtes, et outre cela doués d'un trop grand bon sens, trop pénétrés des nécessités sociales, trop éloignés de notre logique abstraite pour vouloir supprimer la religion comme nous l'avons fait en 92. Ils sont élevés à voir des processions, des tableaux de sainteté, des églises pompeuses ou nobles; leur catholicisme fait partie des habitudes de leurs yeux, de leurs oreilles, de leur imagination, de leur goût; ils en ont besoin comme ils ont besoin de leur beau climat. Jamais un Italien ne sacrifiera tout cela, comme fait un Français, à un raisonnement de la cervelle raisonnante; sa façon de concevoir les choses est tout autre, bien moins absolue, bien plus complexe, bien moins propre aux démolitions brusques, bien mieux accommodée au train courant du monde. Voilà encore une assise solide; ils bâtissent sur une religion et une société intactes, et ne sont point obligés, comme nos politiques, de se prémunir contre les grands effondrements.

D'autres circonstances ou traits de caractère sont moins favorables. L'énergie manque en Toscane en-

1. Le pharmacien Homais dans *Madame Bovary*, par G. Flaubert.

core plus qu'ailleurs. En 1859, le pays a fourni douze mille hommes contre les Autrichiens; encore y en avait-il six mille de l'armée précédente, — en tout six mille volontaires, — et beaucoup sont revenus. On compte quelques héros, des gens comme M. Montanelli, qui cherchaient les balles; mais quant à la masse, la discipline les incommode, la dureté de la vie militaire les étonne, ils ne trouvaient pas leur café au lait le matin. A Florence, les mœurs depuis trois cents ans sont épicuriennes; on ne s'inquiète ni de ses enfants, ni de ses parents, ni de personne ; on aime à causer et à flâner, on est spirituel et égoïste. Dès qu'on a quelque petit revenu, on se drape dans son manteau et on va bavarder au café. — D'autre part, la domination des habitudes et de l'imagination empêche les opinions religieuses de devenir nettes. Ils ne voient pas clair dans cette question catholique. Nul ne se fait au préalable son symbole arrêté et personnel comme en France au dix-huitième siècle ou comme en Allemagne au temps de Luther ; le raisonnement et la conscience ne parlent pas assez haut. Ils disent vaguement que le catholicisme doit s'accommoder aux besoins modernes ; mais ils ne précisent pas les concessions qu'il doit faire ou qu'on doit lui faire, ils ne savent pas ce qu'ils peuvent exiger ou abandonner. On a eu le tort grave en 1859 de ne pas instituer le mariage civil et de ne pas revenir aux lois léopoldines. Le pape, à force d'instances, les avait entamées ou transformées; il n'avait pu souffrir à côté de lui un état vraiment laïque. Or, en face d'un adversaire pareil, il faut décider à part soi et d'avance ce qu'on cédera s'il le faut, et ce qu'on prendra, coûte que coûte ; car ses empiétements imperceptibles sont tenaces

comme ceux du lierre, et l'irrésolution est toujours vaincue par l'obstination. Ajoutez qu'une portion notable du clergé, la plupart des prélats sont pour lui ; l'un d'eux, le cardinal de Pise, a la roideur du moyen âge, et il est *papabile.* — En somme, les Italiens sont dans une impasse. Ils voudraient rester bons catholiques, avoir chez eux la capitale du monde chrétien, et cependant réduire le pape au rôle de grand lama, sans s'apercevoir qu'une fois dépouillé il est à jamais hostile ; autant vaudrait « marier le Grand-Turc à la république de Venise ». Ce sont là leurs deux points faibles. l'insuffisance de l'esprit militaire et l'irrésolution de l'esprit religieux. Il faut laisser faire au temps, à la nécessité, qui peut-être affermira l'un et précisera l'autre.

La Piazza, le Dôme, le Baptistère.

Dans une ville comme celle-ci, les premiers jours on va devant soi, sans système. Comment veux-tu que dans ce pêle-mêle d'œuvres et de siècles on dégage tout de suite une idée nette ? Il faut feuilleter avant de lire.

Ce qu'on visite d'abord, c'est la Piazza della Signoria ; là, comme à Sienne, était le centre de la vie républicaine ; là, comme à Sienne, l'ancien hôtel de ville, le Palais-Vieux, est une bâtisse du moyen âge, énorme carré de pierre, percé de rares fenêtres en trèfles, muni d'un grand rebord de créneaux surplombants, flanqué d'une haute tour pareille, vraie citadelle domestique, bonne pour le combat et pour la montre, se défendant de près, s'annonçant de loin, bref une armure fermée, surmontée d'un cimier visible. Impossible de le voir

sans penser aux guerres intestines que décrit Dino Compagni ; ce fut un rude temps en Italie que le moyen âge ; nous n'avions que la guerre des châteaux, ils ont eu celle des rues. Pendant trente-trois ans de suite, au treizième siècle, les Buondelmonti d'un côté, avec quarante-deux familles, les Uberti, de l'autre côté, avec vingt-deux familles, se sont battus sans relâche. On barricadait les rues avec des chevaux de frise, les maisons étaient fortifiées ; les nobles faisaient venir de la campagne leurs paysans armés. A la fin, trente-six palais des vaincus furent rasés, et si l'hôtel de ville est irrégulier, c'est que, par un acharnement de vengeance, on obligea l'architecte à laisser vides les emplacements maudits qui avaient porté les maisons détruites. Que dirions-nous aujourd'hui si une bataille comme celle de juin durait non pas trois jours, mais trente ans dans nos rues, si des transportations irrévocables mettaient hors de la nation un quart de la population, si ce peuple d'exilés, joint aux étrangers, rôdait autour de nos frontières, attendant l'occasion d'un complot ou d'une surprise pour forcer nos murailles et proscrire à son tour ses persécuteurs, si des haines et des combats nouveaux venaient entrechoquer les vainqueurs après la victoire, si la cité, déjà mutilée, était forcée de se mutiler sans cesse, si les tumultes brusques de la populace devaient compliquer les guerres intestines des nobles, si chaque mois une insurrection faisait fermer les boutiques, si chaque soir un homme sortant de sa maison pouvait craindre un ennemi embusqué au premier coin ? « Beaucoup de citoyens, dit Dino Compagni, étant « un jour sur la place de Frescobaldi pour ensevelir une « femme morte, et l'usage du pays en de telles réunions

« étant que les citoyens fussent assis en bas sur des
« nattes de jonc, et les cavaliers et les docteurs en haut
« sur des bancs, comme les Donati et les Cerchi étaient
« en bas les uns en face des autres, un d'eux, pour ar-
« ranger son manteau ou pour toute autre chose, se leva
« droit. Les adversaires, soupçonnant quelque chose,
« se levèrent aussi et mirent l'épée à la main. Les autres
« firent semblablement, et ils en vinrent aux mains. »
Un pareil trait montre avec quel excès les âmes étaient
tendues ; les lames fourbies et toutes prêtes sautaient
d'elles-mêmes hors du fourreau. Au sortir de table,
échauffés par le vin et la parole, les mains leur déman-
geaient. « Une compagnie de jeunes gens qui chevau-
« chaient ensemble, s'étant retrouvés à souper un soir
« aux calendes de mai, devinrent tellement outrageux
« qu'ils songèrent à se rencontrer avec la brigade des
« Cerchi, et à user contre eux des mains et des armes.
« En ce soir, qui est le renouvellement du printemps,
« les femmes s'assemblent pour la danse et les bals
« dans leurs voisinages[1]. Les jeunes gens des Cerchi se
« rencontrèrent donc avec la brigade des Donati, qui
« les assaillirent à main armée. Et dans cet assaut, Ri-
« coverino des Cerchi eut le nez coupé par un homme
« aux gages des Donati, lequel, dit-on, fut Piero
« Spini ;... mais les Cerchi ne révélèrent jamais qui c'é-
« tait, comptant tirer ainsi *une plus grande vengeance.* »
Ce mot, presque effacé de notre esprit, est la clef de
l'histoire italienne ; les *vendette* à la façon corse sont à
demeure et en permanence, de parti à parti, de famille

1. Voyez le premier acte de *Roméo et Juliette* dans Shakespeare ; il a deviné et peint ces mœurs avec une exactitude admirable.

à famille, de génération à génération, d'individu à individu. « Un jeune homme de mérite, fils de messire « Cavalcante Cavalcanti, noble cavalier, appelé Guido, « courtois et hardi, mais hautain, solitaire et attaché à « l'étude, ennemi de messire Corso, avait résolu plu« sieurs fois de le rencontrer. Messire Corso le craignait « fort, parce qu'il le connaissait comme étant de grand « courage, et chercha à l'assassiner, Guido allant en pè« lerinage à Saint-Jacques, ce qui ne réussit pas... Ce « pourquoi, Guido, revenu à Florence, excita beaucoup « de jeunes gens contre lui, lesquels lui promirent aide. « Et un jour, étant à cheval avec quelques hommes de « la maison des Cerchi, comme il avait un dard à la « main, il éperonna son cheval contre messire Corso, « croyant être suivi des siens, et, le dépassant, lui lança « son dard, mais sans l'atteindre. Il y avait là, avec « messire Corso, Simon, son fils, brave et hardi jeune « homme, et Cecchino dei Bardi, ainsi que beaucoup « d'autres avec des épées, qui coururent après lui ; « mais, ne l'atteignant pas, ils lui jetèrent des pierres, « on lui en jeta aussi des fenêtres, en sorte qu'il fut « blessé à la main. » Pour trouver aujourd'hui des mœurs pareilles, il faudrait visiter les *placers* de San Francisco; là, sur la première provocation, en public, dans un bal, dans un café, le revolver parle ; il tient lieu de police, et supprime les formalités du duel. La loi de Lynch, fréquemment pratiquée, est seule capable de pacifier de tels tempéraments ; on l'appliquait parfois à Florence, mais trop peu et d'une façon décousue ; c'est pourquoi l'habitude de l'appel à soi-même, des coups de main subits, de l'assassinat honorable et honoré, y a persisté jusqu'à la fin et au delà du moyen âge. En revanche, cette ha-

bitude, en maintenant l'âme tendue et occupée de sentiments tragiques et forts, la rendait d'autant plus sensible aux arts, dont la beauté et la sérénité faisaient contraste. Il fallait cette profonde couche féodale si labourée et si déchirée pour fournir des aliments et une prise aux racines vivaces de la Renaissance.

Le petit livre où sont toutes ces histoires est de Dino Compagni, un contemporain de Dante; il est grand comme la main, coûte deux francs, et on peut l'emporter avec soi dans sa poche. Entre deux monuments, dans un café, sous une *loggia*, on en lit quelques morceaux, une rixe, une délibération, une sédition, et les pierres muettes deviennent parlantes.

Mais quand on cesse de regarder le Palais-Vieux pour jeter les yeux sur les monuments voisins, le caractère gai, la recherche de la beauté reparaissent de toutes parts. A droite, la Loggia de' Lanzi étale des statues antiques, des figures hardies et originales du seizième siècle, une *Sabine enlevée* de Jean de Bologne, une *Judith* de Donatello, le *Persée* de Cellini. Celui-ci est un éphèbe grec, une sorte de Mercure nu, au regard simple; certainement la statuaire de la Renaissance renouvelle ou continue la statuaire antique, non pas la première, celle de Phidias, qui est calme et toute divine, mais la seconde, celle de Lysippe, qui cherche la vérité humaine. Ce Persée est un frère du Discobole, il a eu son modèle anatomique et réel; ses genoux sont un peu lourds, les veines de ses bras sont trop marquées; le sang qui jaillit du col de Méduse fait une grosse gerbe serrée, c'est un égorgement exact. Mais il est si bien pris sur le vif! La femme est vraiment morte, ses membres et ses articulations sont tout d'un coup devenus

flasques; le bras pend alangui, le corps est tordu, la jambe reployée par l'agonie. Au-dessous, sur le piédestal, parmi des guirlandes de fleurs et des têtes de chèvres, dans des niches à coquilles du goût le plus élégant et le plus sobre, quatre fines statuettes de bronze ont la vivante nudité des antiques.

Je cherche à me traduire ce mot de *vivant* que je sens venir sans cesse sur mes lèvres lorsque je vois les figures de la Renaissance; je viens de le retrouver encore en regardant, de l'autre côté du palais, la fontaine d'Ammanati. Ce sont des Tritons nus, des Néréides sveltes, avec une tête trop petite, de grandes formes allongées et en mouvement, comme les figures de Rosso et du Primatice. Sans doute il est clair que l'art déchoit et devient maniéré, qu'il outre la désinvolture et l'étalage des membres, qu'il altère les proportions pour accroître l'élan et l'élégance du corps. Et pourtant ces figures sont de la même famille que les autres, et vivent comme elles; je veux dire qu'elles jouissent librement et sans arrière-pensée de la vie corporelle, qu'elles sont contentes d'étendre ou de dresser leurs jambes, de se renverser à demi, de se déployer en superbes animaux. Les Tritons ont une bestialité toute joviale : on ne peut pas être plus franchement nu, avoir plus d'effronterie sans bassesse. Ils se cambrent, s'accrochent, font saillir leurs muscles; on sent que cela leur suffit, qu'il suffit à ce beau jeune homme de se poser fièrement en tenant une corne d'abondance, que cette nymphe sans vêtements et sans action ne dépasse point par sa pensée son état d'animal superbe. Il n'y a point ici de symboles philosophiques, ni d'expressions pensives. Le sculpteur laisse aux têtes la physionomie simple et terne de la

créature primitive; le corps et la pose sont tout pour lui. Il reste dans les limites de son art, qui pour tout domaine a les membres et ne peut, après tout, qu'agencer des troncs, des cuisses et des nuques; par cette harmonie involontaire de sa pensée et de ses ressources, il anime son bronze, et faute de cette harmonie nous n'en savons plus faire autant.

On peut voir les commencements de cette renaissance; du Palais-Vieux, on va au Dôme. L'une et l'autre sont le double cœur de Florence, tel qu'il a battu au moyen âge, l'un pour la politique, l'autre pour la religion, tous les deux si bien unis qu'ils n'en faisaient qu'un seul. Rien de plus noble que le décret public rendu en 1294 pour construire la cathédrale de la nation : « Attendu qu'il est de la souveraine prudence « d'un peuple de grande origine de procéder en ses af- « faires de telle façon que par ses œuvres extérieures se « reconnaisse non moins la sagesse que la magnanimité « de sa conduite, il est ordonné à Arnolfo, maître ar- « chitecte de notre commune, de faire les modèles ou « dessins pour la rénovation de Santa Maria Reparata « avec la plus haute et la plus prodigue magnificence, « afin que l'industrie et la puissance des hommes n'in- « ventent ni ne puissent jamais entreprendre quoi que « ce soit de plus vaste et de plus beau ; selon ce que les « citoyens les plus sages ont dit et conseillé en séance « publique et en comité secret, à savoir qu'on ne doit « pas mettre la main aux ouvrages de la commune, si « l'on n'a pas le projet de les faire correspondre à la « grande âme que composent les âmes de tous les ci- « toyens unis dans une même volonté. » Dans cette ample phrase respire l'orgueil grandiose et le patrio-

tisme passionné des républiques anciennes. Athènes sous Périclès, Rome sous le premier Scipion n'avaient pas de sentiments plus fiers. A chaque pas, ici comme ailleurs, dans les textes et les monuments, on retrouve, en Italie, les traces, le renouvellement, l'esprit de l'antiquité classique.

Voyons donc ce célèbre Dôme; la difficulté est de le voir. Il est sur un sol plat, et pour que l'œil pût embrasser sa masse, il faudrait abattre trois cents maisons. En ceci apparaît le défaut des grandes constructions du moyen âge; même aujourd'hui, après tant d'éclaircies pratiquées par les démolisseurs modernes, la plupart des cathédrales ne sont visibles que sur le papier. Le spectateur en saisit un fragment, un pan, une façade; mais l'ensemble lui échappe; l'œuvre de l'homme n'est plus proportionnée aux organes de l'homme. Il n'en était point de même dans l'antiquité; les temples étaient petits ou médiocres, presque toujours placés sur une éminence; de vingt endroits on pouvait saisir leur forme générale et leur profil complet. A partir du christianisme, les conceptions de l'homme ont outre-passé ses forces, et l'ambition de l'esprit n'a plus tenu compte des limitations du corps. L'équilibre s'est rompu dans la machine humaine; avec l'oubli de la mesure, le goût de la bizarrerie s'est établi. Sans raison, sans symétrie, on a posé des campaniles ou des clochers, comme un pieu isolé, en avant ou à côté des cathédrales; il y en a un à côté du Dôme, et il faut que cette altération de l'harmonie humaine fût bien forte, puisque ici même, parmi tant de traditions latines et d'aptitudes classiques, elle se fait sentir.

Pour le reste, sauf les arcades ogivales, le monument

n'est pas gothique, il est byzantin, ou plutôt original : c'est une créature d'une forme nouvelle et mixte comme la civilisation nouvelle et mélangée dont elle est l'enfant. On y sent la force et l'invention, avec une pointe d'étrangeté et de fantaisie. Des murs pleins d'une grandeur énorme se développent ou se renflent sans que les rares fenêtres viennent évider leur masse ou affaiblir leur solidité. Point d'arcs-boutants ; ils se soutiennent par eux-mêmes. Des panneaux de marbre tour à tour jaunes et noirs les revêtent d'une marqueterie luisante, et des courbes d'arches engagées dans leurs massifs apparaissent comme une robuste ossature sous une peau. La croix latine que figure l'édifice se contracte à la tête ; le chevet, les transsepts se pelotonnent en bourrelets, en rondeurs, en petits dômes au dos de l'église pour accompagner le grand dôme qui monte au-dessus du chœur, et ce dôme, ouvrage de Brunelleschi, plus neuf et plus fruste que celui de Saint-Pierre, porte en l'air à une hauteur étonnante sa forme allongée, ses huit pans, sa lanterne pointue. Mais comment rendre avec des paroles la physionomie d'une église ? Elle en a une cependant : toutes ses portions apparaissant ensemble se combinent en un seul accord et un seul effet. Regarde des plans, de vieilles estampes, tu sentiras la bizarre et saisissante harmonie de ces grands murs romains plaqués de bigarrures orientales, de ces ogives gothiques arrangées en coupoles byzantines, de ces colonnettes italiennes faisant cercle au-dessus d'une bordure de caissons grecs, de cet assemblage de toutes les formes, pointues, renflées, carrées, oblongues, circulaires, octogonales ; l'antiquité grecque et latine, l'orient byzantin et sarrasin, le moyen âge germanique et italien,

tout le passé ébréché, amalgamé, transformé, semble alors avoir bouilli de nouveau dans la fournaise humaine, pour se couler en nouvelles formes, sous la main des nouveaux génies, Giotto, Arnolfo, Brunelleschi et Dante.

Ici l'œuvre est inachevée, et la réussite n'est pas complète. La façade n'a pas été construite; on n'en voit qu'un grand mur nu, écorché, comme un emplâtre de lépreux. Point de jour à l'intérieur; une ligne de petites baies rondes, quelques fenêtres jettent un jour gris dans l'immensité de l'édifice : il est nu, et le ton argileux dont il est peint attriste l'œil de sa monotonie blafarde. Une *Pietà* de Michel-Ange, quelques statues semblent des ombres; les bas-reliefs ne sont qu'un fouillis vague. L'architecte, incertain entre le goût du moyen âge et le goût de l'antiquité, n'a trouvé entre la lumière colorée et la lumière claire qu'une lumière morte.

Plus on regarde les œuvres de l'architecture, plus on les trouve propres à exprimer l'esprit le plus général d'une époque. Voici sur le flanc du Dôme le Campanile de Giotto, debout, isolé, comme le Saint-Michel de Bordeaux ou la tour Saint-Jacques de Paris : en effet, l'homme du moyen âge aime à bâtir en hauteur ; il vise vers le ciel, ses hauteurs s'effilent en cimes aiguës ; si celui-ci eût été achevé, un clocher de trente pieds eût surmonté la tour, qui en a deux cent cinquante. Jusqu'ici, l'architecte d'outre-mont et l'architecte italien suivent le même instinct et contentent le même penchant ; mais tandis que l'homme du Nord, franchement gothique, brode sa tour de nervures délicates, de fleurons compliqués, d'une dentelle de pierre infini-

ment multipliée et entre-croisée, l'homme du Midi, à demi latin par ses tendances et ses réminiscences, dresse un pilier carré, fort et plein, dans lequel l'ornement ménagé n'efface point la structure générale, qui n'est pas un frêle bijou sculpté, mais un solide monument durable, que son revêtement de marbres rouges, noirs et blancs entoure d'un luxe royal, qui, par ses saines et vivantes statues, par ses bas-reliefs encadrés de médaillons, rappelle les frises et les frontons d'un temple antique. Dans ces médaillons, Giotto a dessiné les principaux moments de la civilisation humaine, les traditions de la Grèce près de celles de la Judée, Adam, Tubalcaïn, Noé, Dédale, Hercule et Antée, le labourage inventé, le cheval dompté, les arts et les sciences découverts ; l'esprit laïque et philosophique vit librement chez lui, côte à côte avec l'esprit théologique et religieux. Ne voit-on pas déjà dans cette renaissance du quatorzième siècle la renaissance du seizième? Pour passer de l'une à l'autre, il suffira que le premier esprit prenne l'ascendant sur le second; au bout de cent ans, dans le revêtement de l'édifice, dans ces statues de Donatello, dans ce *chauve* si expressif, dans le sentiment de la vie réelle et naturelle qui éclate chez les orfèvres et chez les sculpteurs, on verra la preuve que la transformation commencée sous Giotto est déjà faite.

On ne peut faire un pas sans rencontrer un signe de cette persistance ou de cette précocité de l'esprit latin et classique. En face du Dôme est le Baptistère, qui d'abord servait d'église, sorte de temple octogone et surmonté d'une coupole, bâti certainement sur le modèle du Panthéon de Rome, et qui, au témoignage d'un évê-

que contemporain, déjà au huitième siècle élevait dans l'air les pompeuses rondeurs de ses formes impériales. Voilà donc aux temps les plus barbares du moyen âge une continuation, une rénovation, ou tout au moins une imitation de l'architecture romaine. On entre et l'on aperçoit une décoration qui n'a rien de gothique, un pourtour de colonnes corinthiennes en marbre précieux, au-dessus d'elles un cercle de colonnes plus petites surmontées d'arcades plus hautes, sur la voûte une légion de saints et d'anges qui peuplent tout l'espace et se pressent sur quatre rangs autour d'un grand Christ byzantin, maigre, éteint et triste. Ce sont là, aux trois étages superposés, les trois déformations graduelles de l'art antique; mais déformé ou intact, c'est toujours l'art antique. Ce trait est capital pour toute l'histoire de l'Italie : elle n'est point devenue germanique. Au dixième siècle, le Romain avili subsistait distinct et intact en face du barbare orgueilleux, et l'évêque Luitprand écrivait : « Nous autres Lombards, de même que « les Saxons, les Francs, les Lorrains, les Bavarois, « les Souabes et les Bourguignons, nous méprisons si « fort le nom romain que, dans notre colère, nous ne « savons pas offenser nos ennemis par une plus forte « injure qu'en les appelant des Romains, car par ce « nom seul nous comprenons tout ce qu'il y a d'ignoble, de timide, d'avare, de luxurieux, de mensonger, « tous les vices enfin. » Au douzième siècle, les Allemands de Frédéric Barberousse, comptant trouver dans les Lombards des hommes de la même race qu'eux, s'étonnaient de les voir tellement latinisés, « ayant « quitté l'âpreté de la sauvagerie barbare et pris dans « les influences de l'air et du sol quelque chose de la

« finesse et de la douceur romaines, ayant gardé l'élé-
« gance de la langue et l'urbanité des mœurs antiques,
« imitant jusque dans leurs cités et dans le gouverne-
« ment de leurs affaires publiques l'habileté des anciens
« Romains[1]. » Jusqu'au treizième siècle, ils continuent à parler latin ; saint Antoine de Padoue prêche en latin ; le peuple qui jargonne l'italien naissant, entend toujours la langue littéraire[2] comme un paysan du Berri ou de la Bourgogne que son patois campagnard n'empêche pas de comprendre le prône correct de son curé. Les deux grandes inventions féodales, l'architecture gothique et les poëmes chevaleresques, n'entrent chez eux que tardivement et par importation. Dante dit que jusqu'en 1315 aucun Italien n'avait écrit de poëme chevaleresque ; on traduisait ceux de France ou on les lisait en provençal. Les seuls monuments gothiques de l'Italie, Assise et le Dôme de Milan, sont bâtis par des étrangers. Au fond et sous des altérations extérieures ou temporaires, la structure latine du pays demeure complète, et au seizième siècle l'enveloppe chrétienne féodale tombera d'elle-même pour laisser reparaître le paganisme sensuel et noble qui n'avait jamais été détruit.

On n'eut pas besoin d'attendre jusque-là. La sculpture, qui une première fois, sous Nicolas de Pise, avait devancé la peinture, la devança encore une fois au quinzième siècle, et l'on peut voir sur les portes mêmes du Baptistère avec quelle perfection subite et quel éclat. Trois hommes alors apparaissent ensemble, Brunelles-

1. Otho de Freysingen.
2. *Litteraliter* et *sapienter*, opposé à *maternaliter*.

chi, l'architecte du Dôme, Donatello, qui décora le campanile de ses statues, Ghiberti, qui fit les deux portes[1], tous les trois amis et rivaux, tous les trois ayant commencé par l'orfévrerie et l'observation du corps vivant, tous les trois passionnés pour l'antique, Brunelleschi dessinant et mesurant les monuments romains, Donatello copiant à Rome les bas-reliefs ét les statues, Ghiberti faisant venir de Grèce des torses, des vases, des têtes qu'il restaurait, qu'il imitait et qu'il adorait. « Il n'est pas possible, disait-il en parlant d'une statue antique, d'en exprimer la perfection avec des mots... Elle a des suavités infinies que l'œil seul ne comprend pas ; la main seule les découvre par le toucher. » Et il rappelait avec douleur les grandes persécutions par lesquelles, sous Constantin, « toutes les statues et les peintures qui respiraient tant de noblesse et de parfaite dignité furent renversées et mises en pièces, outre les châtiments sévères dont on menaça quiconque en ferait de nouvelles, ce qui amena l'extinction de l'art et des doctrines qui s'y rattachent. » Quand on sent aussi vivement la perfection classique, on n'est pas loin d'y atteindre. Vers 1400, à l'âge de vingt-trois ans, après un concours d'où Brunelleschi se retire en lui décernant le prix, il obtient de fabriquer les deux portes, et l'on voit renaître sous sa main la pure beauté grecque, non pas seulement l'imitation énergique du corps réel comme l'entend Donatello, mais le goût de la forme idéale et accomplie. Il y a dans ses bas-reliefs vingt figures de femmes, qui par la noblesse de leur taille et de leur tête, par la simplicité et

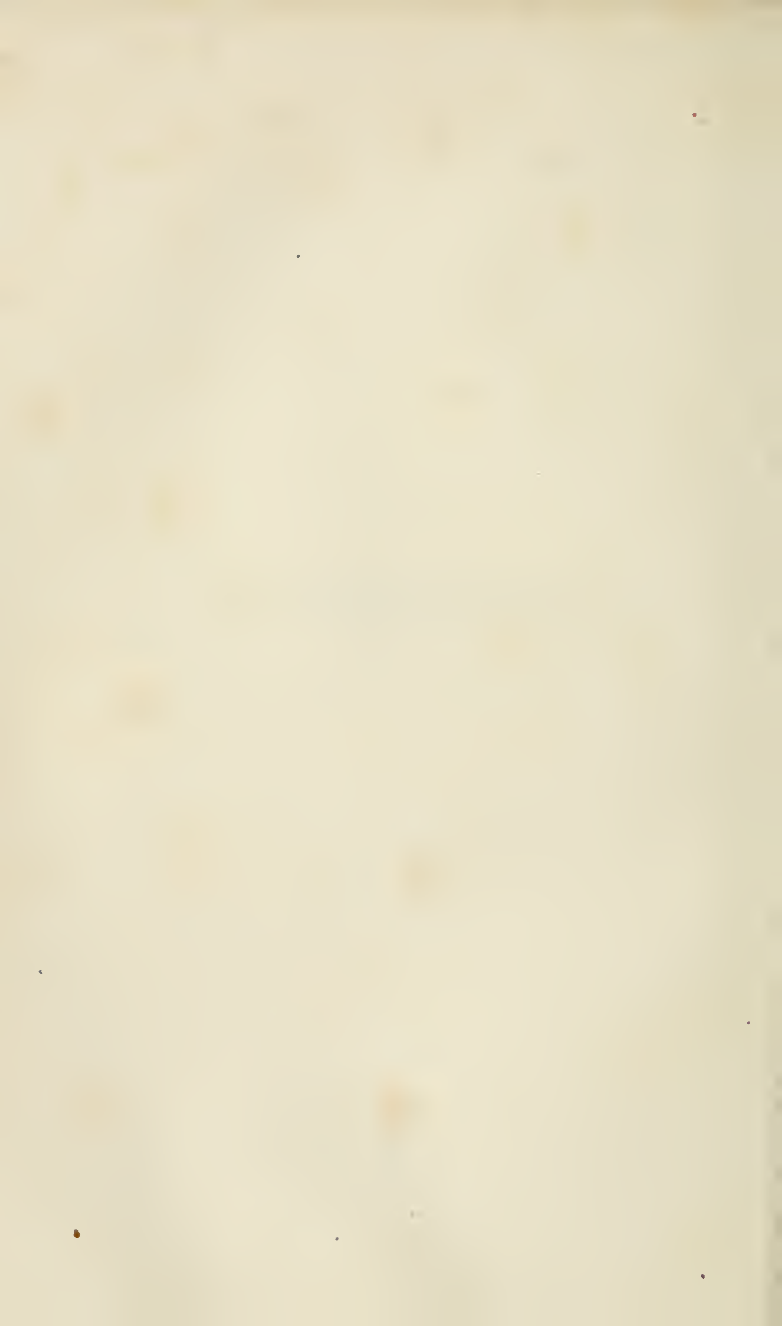
1. Le premier né en 1377, le second en 1386, le troisième en 1381.

le développement tranquille de leur attitude, semblent des chefs-d'œuvre athéniens. Elles ne sont point trop allongées comme chez les successeurs de Michel-Ange, ni trop fortes comme les trois Grâces de Raphaël. Son Ève qui vient de naître et qui, penchée, lève ses grands yeux calmes vers le Créateur, est une nymphe primitive, vierge et naïve, en qui sommeillent et s'éveillent tout à la fois les instincts équilibrés. La même dignité et la même harmonie agencent les groupes et disposent les scènes. Des processions se déploient et tournent comme autour d'un vase ; des personnages, des foules s'opposent et se relient comme dans un chœur antique ; les formes symétriques de l'architecture ancienne ordonnent autour des colonnades les figures mâles et graves, les draperies tombantes, les attitudes variées, choisies et modérées de la belle tragédie qui s'accomplit sous leurs portiques. Tel jeune guerrier semble un Alcibiade ; devant lui marche un consulaire romain ; de florissantes jeunes femmes, d'une fraîcheur et d'une force incomparables, se tournent à demi, regardant, étendant un bras, l'une semblable à une Junon, l'autre pareille à une amazone, toutes saisies dans un de ces moments rares où la noblesse de la vie corporelle atteint sans effort ni réflexion sa plénitude et son achèvement. Quand la passion soulève les muscles et plisse les visages, c'est sans les déformer ni les grimer ; le sculpteur florentin, comme jadis le poëte grec, ne lui permet point d'aller jusqu'au bout de sa course ; il la soumet à la mesure et subordonne l'expression à la beauté. Il ne veut pas que le spectateur soit troublé par l'étalage de la violence crue, ni emporté par la vivacité frémissante du geste impétueux saisi au vol. Pour lui, l'art est une harmonie

qui purifie l'émotion pour assainir l'âme. Aucun homme, sauf Raphaël, n'a mieux retrouvé ce moment unique de l'invention naturelle et choisie, moment précieux où l'œuvre d'art sans intention devient une œuvre de morale. L'*École d'Athènes*, les loges du Vatican semblent de la même école que la porte du Baptistère, et, pour achever la ressemblance, Ghiberti manie le bronze comme ferait un peintre; par l'abondance des personnages, par l'intérêt des scènes, par la grandeur des paysages, par l'emploi de la perspective, par la variété et la dégradation des plans successifs qui se reculent et qui s'enfoncent, ses sculptures sont presque des tableaux. Mais le vent du nord souffle entre les masses de pierres, comme dans un défilé de montagnes, et lorsqu'on a manié une demi-heure sa lorgnette sous la bise, on quitte Ghiberti lui-même pour une mauvaise tasse de café dans une mauvaise auberge.



LA PEINTURE FLORENTINE



12 avril. Les premiers peintres.

Voici cinq ou six journées que je passe à l'Académie des beaux-arts, aux *Uffizi*, au couvent de Saint-Marc, à Santa Croce, à Santa Maria Novella, à l'église del Carmine, Vasari à la main. On y peut compter tous les pas de la peinture, et il faut les compter ; sinon dans cet âge à demi barbare elle n'intéresse guère.

De quels bas-fonds n'est-elle pas sortie ! A l'Académie, une sainte Marie-Madeleine, faite par un Byzantin, a des pieds informes, des mains en bois, des oreilles saillantes, la figure et la pose d'une momie ; ses cheveux, qui tombent jusqu'aux pieds, lui font une robe velue ; au premier regard, on dirait un ours. Aux Uffizi, le plus ancien tableau, une madone de Rico de Candie, semble une figure de massepain. Ce sont des peintres en bâtiment, copistes à la toise, et dont la niaiserie est grotesque.

D'un ouvrier à un artiste, la distance est infinie, comme celle de la nuit au jour ; mais entre la nuit et le jour on voit poindre la pâleur de l'aube, et si terne que soit cette aube, c'est déjà le jour. Pareillement, si roide que soit Cimabue, il appartient déjà au nouveau monde,

car il invente et exprime; sa Madone à l'Académie, encore un peu morte, ne manque pas d'une certaine bonté grave; deux anges au bas ont une attitude de grâce et de mansuétude triste. Des quatre vieillards qui sont au pied, deux n'ont pas de cou; mais on leur trouve un certain fonds de sérieux et de grandeur; l'un d'eux semble attentif et étonné. Une expression, même effacée, n'est-elle pas une chose miraculeuse, comme la première phrase balbutiée et confuse d'un muet qui tout d'un coup recouvrerait la parole? On comprend que la Madone de Santa Maria Novella, dont les mains sont si maigres et qui nous semble si morne, ait excité « l'é-« merveillement de tous, au point qu'on mena le roi « d'Anjou dans l'atelier, que toutes les femmes et tous « les hommes de Florence accoururent en très-grande « fête, avec la plus grande affluence de monde, et que « le tableau fut porté de la maison de Cimabue à l'é-« glise en grande pompe, avec trompettes et en proces-« sion solennelle. » De quelque côté qu'on étudie son œuvre, on trouve qu'il a touché à toutes les innovations futures. Il fit, dit Vasari, un saint François d'après nature, chose nouvelle et contraire aux procédés des Grecs ses maîtres, qui ne peignaient que par tradition. Revenir au corps vivant, découvrir que pour imiter la figure humaine il faut regarder la figure humaine, quoi de plus simple? Et pourtant tout l'art tient là en raccourci. On s'en aperçoit aux Uffizi dans un petit tableau qui représente sainte Catherine dans sa chaudière. Les muscles du torse sont indiqués, les seins sont déjà dessinés; trois femmes en longues robes vertes sont posées noblement. Tu te rappelles la Madone sévère du Louvre et la grandeur, le fier mouvement des anges qui l'entou-

rent. « Il était, dit un commentateur de Dante, noble plus qu'on ne pourrait le dire, et avec cela si arrogant et si dédaigneux, que si on lui montrait ou s'il découvrait quelque défaut dans un de ses ouvrages, il l'abandonnait à l'instant, si cher qu'en fût le prix. » On trouve quelque trace de cette élévation d'âme dans l'attitude hautaine et calme de plusieurs de ses figures. Une âme ayant sa vie propre, un caractère personnel et distinct qui se laisse entrevoir même dans un brouillard vague, quelle nouveauté! Et c'est là tout l'art, avec son principe, sa dignité, sa récompense : manifester et perpétuer une personne, qui est l'artiste, *et* dans cette personne ce qui est essentiel. A tout degré et dans tout domaine, son affaire est de dire aux hommes : « Voici ce qui était en moi et ce que j'étais ; à vous de regarder, de mesurer et d'emprunter ce que bon vous semble. »

Le second pas, celui qu'a fait Giotto, est beaucoup plus grand et, proportion gardée, égal à celui qui sépare Raphaël du Pérugin, ou Vinci de Verocchio. A côté de lui, Margheritone, continuant la tradition, faisait de parti pris des figures laides et parfois hideuses; Giotto a découvert le beau, par la vive invention spontanée d'un génie complet, heureux, et même gai, à l'italienne. Quoique né dans un siècle mystique, il n'est pas mystique, et s'il fut l'ami de Dante, il ne lui ressemblait pas. Avant tout, c'est un esprit abondant, varié, aisément et richement créateur ; à Florence, Assise, Padoue, Rome, Ferrare, Rimini, Avignon, ce sont des chapelles et des églises entières qu'il a peintes. « Il travailla à tant d'ouvrages que, si on le racontait, on n'y croirait pas. » Ces féconds et faciles génies sont enclins à la joie et disposés à bien prendre la vie. « Il fut très-ingénieux,

dit Vasari, et très-agréable dans ses entretiens, et très-habile à dire des mots plaisants, desquels la mémoire est encore vivante dans cette ville. » Ceux qu'on rapporte sont salés et rudes; l'esprit d'alors était conforme aux mœurs, qui étaient celles des paysans. Même plusieurs sont médiocrement religieux; quand il explique pourquoi dans les tableaux saint Joseph a l'air mélancolique, on le prendrait pour un contemporain de Pulci. C'est l'esprit laïque qu'on découvre en lui, sensé et même positif, satirique, ennemi de l'ascétisme et de l'hypocrisie. Lui qui a peint le *Mariage de saint François et de la Pauvreté*, il raille et gourmande à voix haute la superbe et la rapacité des moines. « Pour la « pauvreté qui semble voulue et choisie, dit-il dans son « petit poëme, — on peut voir par claire expérience — « qu'on l'observe ou non, selon ce qu'on a dans la poche. « — Et si on l'observe, ce n'est pas pour la rendre « louable; — car il ne se rencontre en elle ni discerne-« ment d'esprit, — ni connaissance, courtoisie ou « vertu. — Certainement ce me semble une grande « honte — que d'appeler vertu ce qui étouffe le bien; « — et c'est très-mal fait — de préférer une chose « bestiale aux vertus, — lesquelles donnent le salut à « tout sage entendement, — et qui sont telles que plus « on vaut, plus on s'y délecte. » — Voilà la vertu laïque, la dignité morale, la culture supérieure de l'esprit ouvertement préférées au rigorisme monacal et aux mortifications chrétiennes. En effet, Giotto est déjà un penseur parmi d'autres penseurs, près de Guido Cavalcanti et de son père, qu'on disait épicuriens et armés de raisonnements contre l'existence de Dieu, près de Cecco d'Ascoli et de plusieurs autres. « Giotto, disaient ses

amis, est un grand maître dans l'art de peindre ; il est plus encore, il est maître de sept arts libéraux. » Aussi bien on n'a qu'à regarder les figures de son campanile pour voir qu'il est tout imbu de philosophie, qu'il s'est fait une idée de la civilisation universelle et humaine, qu'à ses yeux le christianisme n'y entre que pour une part, que la Chaldée, la Grèce et Rome en revendiquent la moitié, que les inventeurs des arts utiles et beaux y tiennent le premier rang, qu'il conçoit la vie, le bonheur et le progrès de l'homme à la façon des larges et libres esprits de la Renaissance et de l'âge moderne, qu'à son gré l'ample et complète expansion des facultés naturelles est le but auquel il faut subordonner le reste. Comme il a pensé, il a agi. « Il fut très-studieux, « dit Vasari, et allait toujours réfléchissant à des choses « nouvelles, et s'inquiétant de la nature, en sorte qu'il « mérita d'être appelé disciple de la nature et non d'au- « trui... Il peignit divers paysages pleins d'arbres et « de rochers, ce qui fut une chose nouvelle en son « temps. » Il a fait bien davantage, et, quoique ses principales œuvres soient à Padoue et à Assise, on peut mesurer ici, par les petits tableaux des Uffizi, de l'Académie, de Santa Croce, la grandeur de la révolution qu'il accomplit dans son art. Il semble qu'il ait tout découvert, l'idéal et la nature, la noblesse des figures et la vive expression des sentiments. Dans sa *Nativité* à l'Académie, il a pris sur le vif le geste du pâtre agenouillé qui, pénétré d'un respect tendre, n'ose approcher davantage. *Jésus devant saint Thomas incrédule* lève le bras de l'air le plus affectueux et le plus triste. Dans *la Cène*, Judas qui s'en va penaud, est un mauvais drôle rabougri, un Juif avare. Et d'autre part, entre

ses mains, les têtes, les attitudes, les draperies s'épurent, s'ordonnent, s'embellissent, se rapprochent de la largeur et de la dignité antiques. *Jésus disputant contre les docteurs* semble un adolescent grec. Dans *la Visitation*, la Vierge a une beauté, une pureté, un recueillement que Raphaël exprimera mieux, mais ne sentira pas davantage. Une figure de roi mage, par la douceur de son regard et de ses contours, est presque un visage de femme. On en citerait vingt autres ; c'est un monde entier qu'il révèle à ses contemporains, le monde réel et le monde supérieur, et l'on comprend leur étonnement, leur admiration, leur plaisir. Pour la première fois, ils apercevaient ce qu'est l'homme et ce qu'il doit être. Ils n'étaient point choqués comme nous le sommes par les imperfections ou les impuissances que le contraste d'œuvres plus complètes nous signale et ne leur avait point signalées. Ils ne remarquaient point l'insuffisance de l'anatomie, les bras et les jambes roides, les attitudes violentes mal exprimées, les apôtres maladroitement renversés dans *la Transfiguration*, les nuques rentassées des *Docteurs dans le temple*, le manque de relief et cet inachèvement de la vie qui laisse devant les yeux non un corps, mais l'indication d'un corps. On ne sent les défauts de l'imagerie qu'au contact de la peinture, et Raphaël au temps de Giotto n'eût été, comme Giotto, qu'un imagier.

Nous sommes allés à Santa Croce, puis à Santa Maria Novella, pour voir le développement de cette peinture. Santa Croce est une église du treizième siècle, modernisée au seizième, demi-gothique et demi-classique, sévère d'abord et ensuite ornée, que ses disparates empêchent d'être frappante ou belle. On l'a remplie de tom-

beaux : Galilée, Dante, Michel-Ange, Filicaja, Battista Alberti, Machiavel, presque tous les grands Florentins y ont leurs monuments ; mais la plupart sont modernes, emphatiques et froids. Celui d'Alfieri, par Canova, montre la main d'un sculpteur de l'Empire, parent de David et de Girodet. Le seul qui laisse un souvenir est celui de la comtesse Zamoïska, blanche figure amaigrie et douce ; c'est un portrait, et le sculpteur a osé être simple et sincère. Point d'allégorie, la vérité par elle-même est assez touchante. Elle vient de mourir, et on la voit sur son petit lit en costume de malade, avec un bonnet, une longue chemise plissée au cou ; le drap recouvre le reste et laisse deviner la forme des pieds. Ainsi dort une morte apaisée, détendue après la dernière angoisse.

C'est dans cette église que dernièrement on a retrouvé sous le badigeon de petites fresques de Giotto, l'histoire de saint Jean-Baptiste, de saint Jean l'Évangéliste et de saint François ; sont-elles de lui, et le restaurateur a-t-il été fidèle ? En tous cas, elles sont du quatorzième siècle, et curieuses. La diversité n'y manque pas ; on y voit des personnages nombreux, à genoux, couchés, debout, assis, accroupis, en mouvement, dans toutes les attitudes. La dévotion naïve du moyen âge y est bien marquée, et l'expression des sentiments est vive. Autour de saint François, qui vient d'expirer, les moines sont debout avec la croix et la bannière ; un religieux près du visage tient le livre d'heures ; quelques-uns, pour se sanctifier par le contact, touchent les stigmates des pieds et des mains ; un autre, dans son zèle de moine, plonge sa main dans la plaie du flanc. Le dernier et le plus touchant, les mains jointes, la figure contractée, lui parle

encore. C'est un intérieur vrai de monastère féodal ; mais il n'y a pas bien loin de ces petites figures aux peintures de missel ; elles n'ont qu'un contour et quelques ombres; tout s'amortit dans une teinte générale grisâtre; le personnage est moins un homme que le fantôme indéterminé d'un homme. Si l'on passe à la génération suivante, une fresque de Taddeo Gaddi, son plus fameux élève, n'est pas meilleure ; ses têtes de vieillards longues, sans cou, sont disproportionnées. Quand on descend jusqu'à la seconde génération, les peintures de Giottino sur le tombeau gothique de Bettino dei Bardi montrent que l'art n'avance pas. Son Christ en manteau rouge, apparaissant parmi les anges devant le chevalier armé qui sort à genoux de son tombeau, est pour le croyant une image frappante, mais n'est qu'une image. Il semble même que la peinture baisse. Un *Couronnement de la Vierge*, par Giotto, celui-ci authentique et intact, montre sur un fond d'or, entre de fines ogives, quatre anges d'une beauté idéale aux pieds d'une noble et bonne Madone. Cette recherche de la forme ample et belle, ce lointain souvenir de la saine beauté antique lui est propre, comme à Nicolas de Pise. Ses successeurs ont gardé ses fautes, les pieds qui ne peuvent tourner, les avant-bras luxés, les corps à peine corporels, sans retrouver les images de force, de bonheur et de sérénité qu'il avait entrevues le premier et que seul il avait fixées.

En somme, quand on entre dans l'esprit des contemporains, ce qu'on y découvre, c'est le désir de voir représentés non des *êtres*, mais des *idées*[1]. Le mysticisme

1. Analogie de cet état d'esprit et de celui des Allemands modernes, ce qui explique l'admiration des critiques allemands pour ces peintures.

du cloître et la philosophie des écoles ont peuplé leurs têtes de formules abstraites et de sentiments exaltés : qu'on leur indique la vérité sacrée et sublime, cela leur suffit ; la forme physique ne les intéresse qu'à demi ; ils ne la poursuivent pas curieusement et passionnément pour elle-même ; ils ne lui demandent qu'un symbole et une suggestion. Peu leur importe qu'un poignet soit cassé et qu'une nuque soit mal emmanchée ; ils sont contemporains de Dante et contemplent à genoux ce couronnement de la Vierge, noir comme une silhouette sur le rayonnement mystique des auréoles et des fonds d'or ; ils y sentent l'imitation d'une vision céleste et la figure sensible d'un de ces rêves intenses dont le poëte a rempli son paradis. Ce qu'ils souhaitent voir, ce n'est pas une poitrine de gladiateur, ou une vivante anatomie d'athlète ; c'est l'Église avec ses épreuves, ses promesses et ses triomphes ; c'est la vérité avec le groupe de ses sciences et le cortége de ses inventeurs, c'est l'histoire et l'encyclopédie scolastique, c'est ce grand édifice symétrique de doctrines et de preuves sous lequel saint Thomas vient d'abriter toutes les âmes actives et tous les esprits pensants. Des intelligences sublimées par la théologie et le rêve ne peuvent désirer ni produire une autre œuvre. Dans la peinture comme dans la poésie elles y sont poussées ; elles y sont réduites dans la peinture comme dans la poésie, et l'on n'a qu'à regarder le cloître de Santa Maria Novella pour y retrouver les limitations et les exigences de cette préoccupation et de ce besoin. Taddeo Gaddi y a représenté la philosophie, quatorze femmes, qui sont les sept sciences profanes et les sept sciences sacrées, toutes rangées sur une seule ligne, chacune assise dans une chaire gothique richement

ornementée, chacune ayant à ses pieds le grand homme qui lui a servi d'interprète; au-dessus d'elles, dans une chaire plus délicate encore et plus ornée, saint Thomas, le roi de toute science, foulant aux pieds les trois grands hérétiques, Arius, Sabellius, Averroès, pendant qu'à ses côtés les prophètes de l'ancienne loi et les apôtres de la nouvelle siégent gravement avec leurs insignes et que, dans l'espace arrondi sur leurs têtes, des anges et des vertus symétriquement posés apportent des livres, des fleurs et des flammes. Sujet, ordonnance, architecture, personnages, la fresque entière ressemble au portail sculpté d'une cathédrale. — Toute pareille et encore plus symbolique est la fresque de Simone Memmi, qui, en regard, représente l'Église. Il s'agit de figurer là toute l'institution chrétienne, et l'allégorie y est poussée jusqu'au calembour. Sur le flanc de Santa Maria di Fiore, qui est l'Église, le pape, entouré de cardinaux et de dignitaires, voit à ses pieds la communauté des fidèles, petit troupeau de brebis couchées que défend la fidèle milice dominicaine. Les uns, chiens du Seigneur (*Domini canes*), étranglent des loups hérétiques. D'autres, prédicateurs, exhortent et convertissent. La procession tourne, et l'œil remontant aperçoit les vaines joies du monde, les danses frivoles, puis le repentir et la pénitence; plus loin, la porte céleste, gardée par saint Pierre, où passent les âmes rachetées, devenues petites et innocentes comme des enfants; puis le chœur pressé des bienheureux qui se continue dans le ciel par les anges, la Vierge, l'Agneau, entouré de quatre animaux symboliques, et le Père, au sommet du cintre, ralliant et attirant à lui la foule triomphante ou militante, échelonnée depuis la terre jusqu'au ciel. — Les deux pein-

tures sont en face l'une de l'autre et font une sorte d'abrégé de la théologie dominicaine ; mais elles ne sont pas autre chose ; la théologie n'est pas la peinture, pas plus qu'un emblème n'est un corps.

12 avril. Le quinzième siècle.

Ce qu'il y eut de peintres de cette école et de ce talent est surprenant ; on en a compté une centaine, Angiolo Gaddi, Giovanni de Melano, Jacopo de Casentino, Buffalmaco, Pietro Laurati, et tous ceux que j'ai vus à Sienne ; les Uffizi et l'Académie en ont des spécimens : point d'ombres portées, point de gradations d'une teinte à l'autre, point de relief, la perspective et l'anatomie insuffisantes, voilà ce qui leur est commun à tous. De 1300 à 1400, aucun progrès sensible ; même au dire de Sacchetti le conteur, Taddeo Gaddi, l'un des meilleurs entre ces peintres, jugeait que l'art avait baissé et allait baissant tous les jours. Du moins la noble recherche des formes idéales s'amoindrissait pour faire place à l'imitation intéressante de la vie réelle, et de Giotto à Orcagna, comme de Dante à Boccace, l'esprit tombait du ciel à la terre. Et justement, grâce à cette chute, un autre art se préparait. « Considérant le « temps présent, dit Sacchetti, et la condition de la vie « humaine, qui est souvent visitée de maladies pestilen- « tielles et de morts imprévues, et voyant quelles gran- « des destructions, quelles grandes guerres civiles et « étrangères s'y acclimatent, et pensant combien de peu- « ples et de familles sont tombés ainsi dans la pauvreté « et le malheur, et avec quelle sueur amère il faut qu'ils

« supportent la misère dont leur vie est traversée, et « encore me représentant combien les gens sont curieux « de choses nouvelles, principalement de ces sortes de « lectures qui sont faciles à comprendre, et particu- « lièrement quand elles donnent du réconfort, en sorte « qu'un peu de rire se mêle à tant de douleurs... moi « Francho Sacchetti Florentin, je me suis proposé d'é- « crire ces contes. » Tel est en effet le vaste changement qui s'accomplit alors dans l'esprit public ; les terribles haines municipales ont fait tant de mal que l'antique énergie républicaine s'est détendue. Après tant de ravages, on aspire au repos. De la sobriété et du sérieux antique on passe à la recherche du luxe et au goût du plaisir. La classe guerrière des grands nobles a été chassée, et la classe énergique des petits artisans écrasée. Des bourgeois vont régner, et régner tranquillement. Comme les Médicis leurs chefs, ils fabriquent, commercent, font la banque, et gagnent de l'argent pour le dépenser en gens d'esprit. Les soucis de la guerre ne les étreignent plus comme autrefois d'une prise âpre et tragique ; ils la font par les mains payées des condottières, et ceux-ci, commerçants avisés, la réduisent à des cavalcades ; quand ils se tuent, c'est par mégarde ; l'on cite des batailles où il reste trois soldats, quelquefois un seul sur le carreau. La diplomatie remplace la force, et l'esprit s'ouvre à mesure que le caractère faiblit. Par cet adoucissement de la guerre et par cet établissement de principats ou de tyrannies locales, il semble que l'Italie, comme les grandes monarchies de l'Europe, vienne d'atteindre son équilibre. La paix est à demi fondée, et les arts utiles poussent de toutes parts sur les mœurs adoucies, comme une bonne mois-

son sur un terrain nivelé et défriché. Le paysan n'est point serf de la glèbe, mais métayer ; il nomme ses magistrats municipaux, il a des armes, une caisse communale ; il habite des bourgades fermées dont les maisons bâties de pierre et de ciment sont vastes, commodes et souvent élégantes. Près de Florence, il a construit des murs ; près de Lucques, des terrasses en gazon, pour étager ses cultures. La Lombardie a ses irrigations et ses assolements ; des districts entiers aujourd'hui déserts, autour de Livourne et de Rome, sont encore peuplés et féconds. Au-dessus du peuple, le bourgeois, le noble travaille ; puisque les chefs de Florence sont des banquiers héréditaires, il est sûr que le commerce ne fait point déroger. Il y a des carrières de marbre exploitées à Carrare et des fonderies de métaux allumées dans les Maremmes. On trouve dans les villes des manufactures de soie, de glaces, de papier, de livres, de lin, de laine, de chanvre ; l'Italie produit à elle seule autant que toute l'Europe et lui fournit tout son luxe. Ainsi entendus, le commerce et l'industrie ne sont pas des œuvres serviles, propres à rétrécir l'esprit ou à l'abaisser. Un grand négociant est un général pacifique, dont l'esprit s'étend au contact des choses et des hommes. Comme un chef militaire, il fait des expéditions, des découvertes, des entreprises ; en 1421, douze jeunes gens des premières familles partent pour Alexandrie afin de traiter avec le soudan et fonder des comptoirs. Comme un chef d'État, il mène des négociations, intervient dans la politique, calcule la solidité des gouvernements et les intérêts des peuples ; les Médicis ont seize maisons de banque en Europe, relient par leurs affaires la Moscovie à l'Espagne, l'Écosse à la Syrie, possèdent

des mines d'alun dans toute l'Italie, payent au pape pour une d'entre elles cent mille florins par an, représentent à sa cour toutes les puissances de l'Europe, deviennent les conseillers et les modérateurs de l'Italie. Dans un État limité comme Florence, et dans un pays dépourvu d'armée nationale comme l'Italie, une pareille influence devient un ascendant par elle-même et par elle seule ; le gouvernement de toutes les fortunes privées conduit au maniement de la fortune publique ; et sans coup de main ni violence un particulier se trouve directeur de l'État.

Comment va-t-il user de sa puissance? Comme en userait un Rothschild aujourd'hui, et c'est ici qu'éclate la conformité précoce de cette civilisation du quinzième siècle avec la nôtre. Considérez aujourd'hui la classe aisée et intelligente de l'Europe. De quelle façon prend-elle et souhaite-t-elle arranger la vie? Non pas à la façon militaire et héroïque des cités antiques et des tribus germaines ; non pas à la façon mystique et triste des premiers chrétiens, des fidèles du moyen âge ou des protestants de la Renaissance ; non pas à la façon brutale, désordonnée ou engourdie des races demi-sauvages ou des grands États orientaux. Nous ne voulons être ni des héros, ni des ascètes, ni des opprimés, ni des abrutis. Nous nous sentons humains et cultivés, un peu épicuriens et un peu dilettantes. Nous regardons comme le but suprême des efforts et des progrès humains un État dans lequel la guerre étrangère ou civile deviendrait de plus en plus rare, où l'ordre serait maintenu sans tiraillement ni contrainte, où le bien-être toujours croissant se répandrait à larges flots sur chacun et sur tous, où la pensée de l'homme s'appliquerait incessamment à

améliorer sa condition et à multiplier ses connaissances, où enfin, au milieu de la sécurité civile, du développement industriel, de l'apaisement définitif et de la douceur universelle, on verrait fleurir, comme dans une température ménagée et tiède, la grande curiosité, les inventions de l'esprit compréhensif et tolérant, l'intelligence délicate et supérieure de toutes les choses humaines et naturelles, la philosophie, le génie et la critique des lettres, des sciences et des arts. Telle est l'idée que ces Florentins, élevés comme nous au contact de l'industrie pacifique et cosmopolite, commencent à se faire comme nous du bonheur et de la culture humaine. Car ils ne sont point de simples voluptueux, des païens vulgaires : c'est tout l'homme qu'ils développent dans l'homme, l'esprit aussi bien que les sens, et l'esprit au-dessus des sens. Cosme a fondé une académie philosophique, et Laurent renouvelle les banquets platoniciens. Landino, son ami, compose des dialogues [1] dont les personnages, retirés pour prendre le frais au couvent des Camaldules, disputent pendant plusieurs journées pour décider laquelle des deux vies est supérieure, l'active ou la contemplative. Pierre, fils de Laurent, institue une discussion sur la véritable amitié dans Santa Maria del Fiore et propose en prix au vainqueur une couronne d'argent. On voit par les récits de Politien et de Pic de la Mirandole que les princes du commerce et de l'État se plaisent alors aux spéculations raffinées et supérieures, aux idées larges et hautes, aux grandes courses de l'esprit, élancé dans sa liberté et dans sa joie vers les lointains et sur les sommets. Y a-t-il un plus

1. *Disputationes Camaldulenses*, 1468.

grand plaisir que de converser ainsi dans une salle décorée de bustes précieux, devant les manuscrits retrouvés de la sagesse antique, en langage choisi et orné, sans étiquette ni souci des rangs, avec une curiosité conciliante et généreuse? C'est la fête de l'intelligence; elle est complète dans le palais de Laurent, et la préoccupation des réformes sociales ou l'âpreté de la polémique religieuse ne viennent point, comme plus tard dans notre dix-huitième siècle, en troubler la poétique harmonie. Au lieu d'attaquer le christianisme, ils l'interprètent; leur tolérance est celle des contemporains de Gœthe, et Marsile Ficin semble un Schleiermacher. Élevé par Cosme, il explique à Laurent « qu'entre la philosophie et la religion règne la plus étroite « parenté, que, le cœur et l'entendement étant selon le « mot de Platon les deux ailes par lesquelles l'homme « remonte vers sa patrie céleste, le prêtre y arrive par « le cœur et le philosophe par l'entendement; que toute « religion renferme en soi quelque chose de bon, que « ceux-là seuls honorent Dieu véritablement qui lui « rendent un hommage incessant par leurs actions, leur bonté, leur véracité, leur charité, par « leurs efforts pour atteindre la clarté de l'intelligence. » Pareillement il pose avec Platon que « les sphères célestes sont mues par des âmes qui tournent perpétuellement, se cherchant elles-mêmes, » et il développe une astronomie païenne au-dessous d'un ciel chrétien. Enfin, il fait rentrer la génération du Verbe dans cette loi universelle par laquelle « chaque vie engendre « sa semence en elle-même avant de se manifester au « dehors, » et, reliant la philosophie, la foi et les sciences, il en compose un édifice harmonieux où la sagesse

laïque et le dogme révélé se complètent et s'épurent l'un par l'autre, non-seulement pour fournir un enclos et des images à la foule grossière, mais encore pour ouvrir un promenoir aérien et des perspectives indéfinies à l'élite des esprits pensants.

De ce trait principal, les autres suivent. Ce qu'ils recherchent, ce n'est pas le plaisir simple, mais la beauté dans le bonheur, j'entends l'épanouissement des instincts nobles aussi bien que des instincts naturels. Ces banquiers-magistrats sont libéraux autant qu'habiles. En trente-sept ans, les ancêtres de Laurent ont dépensé en œuvres de charité ou d'utilité publique six cent soixante mille florins. Laurent lui-même est un citoyen à la façon antique, presque un Périclès, capable d'aller se remettre aux mains d'un ennemi, le roi de Naples, pour détourner par les séductions de sa personne et de son éloquence une guerre qui menace son pays. Sa fortune est une sorte de trésor public, et son palais un second hôtel de ville. Il accueille les savants, les aide de sa bourse, les fait entrer dans son amitié, correspond avec eux, fournit aux frais des éditions, achète des manuscrits, des statues, des médailles, patronne les jeunes artistes qui donnent des espérances, leur ouvre ses jardins, ses collections, sa maison, sa table, avec cette familiarité affectueuse et cette ouverture de cœur sincère et simple qui mettent le protégé debout à côté du protecteur, comme un homme devant un homme, et non comme un petit vis-à-vis d'un grand. Le voilà enfin ce personnage régnant en qui tous les contemporains reconnaissent l'homme accompli du siècle, non plus le Farinata ou l'Alighieri de l'ancienne Florence, l'âme toute militante, roidie ou exaltée jusqu'à l'extré-

mité de sa force, mais le génie équilibré, tempéré, cultivé, qui, par l'aimable ascendant de sa sereine et bienveillante intelligence, assemble en une gerbe toutes les beautés et tous les talents. C'est un plaisir que de les voir s'ouvrir autour de lui. D'une main les écrivains restaurent et de l'autre ils construisent. Déjà depuis Pétrarque on s'est mis à rechercher les manuscrits grecs et latins, et maintenant on va les déterrer dans les couvents d'Italie, de Suisse, d'Allemagne et de France. On les déchiffre, et on les répare avec l'aide des savants de Constantinople. Une décade de Tite Live, un traité de Cicéron est un précieux cadeau que sollicitent les princes; tel lettré a passé dix années en voyages de circumnavigation dans les bibliothèques lointaines pour retrouver un livre perdu de Tacite; on compte comme autant de titres de gloire immortelle les seize auteurs que le Pogge a retirés de l'oubli. Un roi de Naples, un duc de Milan prennent pour premiers conseillers des humanistes, et voilà qu'au contact de cette antiquité reconquise la rouille scolastique tombe de toutes parts. Le beau style latin refleurit presque aussi pur qu'au temps d'Auguste. Quand des pénibles hexamètres et des épîtres lourdement prétentieuses de Pétrarque on passe aux élégants distiques de Politien ou à la prose éloquente de Valla, on se sent pénétré d'un plaisir presque physique. Les fruits avortés et moisis du moyen âge, tous aigris par l'hiver féodal ou rancis par l'air étouffé du cloître, se trouvent tout d'un coup savoureux et mûrs. Les doigts et l'oreille scandent involontairement la marche aisée des dactyles poétiques et l'ample déroulement des périodes oratoires. Le style est redevenu noble en même temps qu'il est redevenu clair,

et la santé, la joie, la sérénité, répandues dans la vie antique, rentrent dans l'intelligence humaine avec les proportions harmonieuses du langage et les grâces mesurées de la diction. De la langue savante, elles passent à la langue vulgaire, et l'italien renaît à côté du latin. Dans ce nouveau printemps, Laurent de Médicis est le premier poëte, et c'est chez lui qu'apparaît d'abord non-seulement le nouveau style, mais encore le nouvel esprit. Si dans ses sonnets il imite Pétrarque et continue les soupirs de l'ancien amour chevaleresque, il peint dans ses pastorales, dans ses satires, dans ses vers de société, la vie philosophique et raffinée, les beautés gracieuses de la campagne ornée, les délicats plaisirs des yeux et de l'intelligence, tout ce qu'il aime, tout ce qu'autour de lui l'on aime, et ses vers, par leur développement aisé, riche et simple, témoignent d'une main sûre, d'un siècle adulte et d'un art complet.

Au-dessus de cette riche harmonie s'élève une note joyeuse, qui est celle du temps, et indique la pente fatale sur laquelle on va glisser : Laurent lui-même amuse la foule, et compose pour elle le plan et les triomphes du carnaval. « Que la jeunesse est belle ! disent les chanteurs dans son *Triomphe de Bacchus et d'Ariane.* — Elle s'enfuit pourtant. — Que celui qui veut être heureux le soit tout de suite ! — Il n'y a pas de certitude pour demain. » Ici percent, avec le paganisme restauré, l'allégresse épicurienne, la volonté de jouir quand même et tout de suite, et cet instinct du plaisir que la sérieuse philosophie et la gravité politique avaient jusqu'ici tempéré et contenu. Avec Pulci, Berni, Bibiena, l'Arioste, Bandello, l'Arétin et tant d'autres, on verra bientôt ar-

river la débauche voluptueuse, le scepticisme déclaré, plus tard le dévergondage cynique. Ces heureuses et délicates civilisations qui s'établirent sur le culte de l'esprit et du plaisir, la Grèce du quatrième siècle, la Provence du douzième, l'Italie du seizième, n'étaient pas durables. L'homme y manquait de frein. Après un vif élan d'invention et de génie, il s'échappait vers la licence et l'égoïsme ; l'artiste et le penseur dégénérés faisaient place au dilettante et au sophiste. Mais dans ce court éclat, sa beauté était charmante, et les âges suivants, moins brillants dans leur dehors, quoique mieux assis sur leurs fondations, ne peuvent s'empêcher de regarder avec sympathie l'harmonieuse structure dont leurs efforts ne sauraient reproduire l'élégance, et que sa finesse condamnait à la fragilité.

C'est dans ce monde redevenu païen que renaît la peinture, et les goûts nouveaux qu'elle doit satisfaire indiquent d'avance la voie où elle va marcher : il s'agit pour elle de décorer les maisons de négociants riches qui aiment l'antiquité et veulent vivre allègrement. Avec la direction, le point de départ est tout trouvé : c'est l'orfévrerie qui le donne ; par les petites dimensions de ses œuvres, l'orfévre est le fournisseur naturel du luxe privé ; il cisèle les armes et la vaisselle, les piliers des lits, le revêtement des cheminées, les incrustations des buffets. Tous les bijoux sortent de sa main, et, comme avec le bronze ou l'argent il manie le bois, le marbre, le stuc, les pierres fines, il n'y a rien dans l'embellissement de la vie domestique qui ne provoque son talent ou ne développe son art. Ajoutez que cet art, par sa maturité précoce, a devancé tous les autres. Nicolas de Pise, au milieu du treizième siècle, sculpte déjà des figurines

qui, par leur gravité et leur beauté, par la noblesse de leur expression et la solidité de leur structure, rappellent la virile antiquité et annoncent la virile renaissance. Par un privilége unique, la sculpture a trouvé, dès son premier pas, ses modèles accomplis dans les reliques de la Grèce ou de Rome, en même temps que ses instruments complets dans le fourneau du fondeur et dans le maillet du maçon, pendant que la peinture, mal guidée et mal munie, attendait que le lent progrès des siècles eût dégagé des visions troubles du moyen âge la parfaite forme corporelle, que la renaissance de la géométrie eût enseigné la perspective, que l'éducation de l'œil et les tâtonnements de la pratique eussent introduit l'usage de l'huile et la dégradation du coloris. C'est pourquoi, dans le nouveau stade qui s'ouvre, la sœur aînée dépasse et instruit la sœur cadette. Vers 1400, Ghiberti, Donatello, Jacopo della Quercia sont adultes, et les œuvres qu'ils mettent au jour pendant les vingt années suivantes sont si vivantes ou si pures, si expressives ou si grandes, que l'art ne s'élèvera pas au delà. Tous sont orfèvres et sortent d'une boutique : Brunelleschi leur maître a lui-même commencé par là ; c'est dans cette boutique que se forme la génération des nouveaux peintres. Paolo Uccello y a travaillé sous Ghiberti ; Mazzolino y a gagné la réputation d'habile polisseur, excellent pour figurer les plis des vêtements. Pollaiolo, élève du beau-père de Ghiberti, puis de Ghiberti lui-même, a fait dans les portes du Baptistère une caille à laquelle « il ne manque que le vol ». Dello, Verocchio, Ghirlandaio, Botticelli, Francia, plus tard Andrea del Sarto et tous ces sculpteurs qui débutent par l'orfévrerie, Lucca della Robbia, Cellini, Bandinelli, combien en nommerais-je?

Ceux qui n'ont point limé le bronze ont néanmoins subi l'ascendant des faiseurs de bronze; Masaccio est l'ami de Donatello et a étudié sous Brunelleschi; Léonard de Vinci, dans l'atelier de Verocchio, a modelé, puis drapé de linges mouillés des figurines de glaise pour les dessiner ensuite et en imiter le relief. Par cette pratique et cette éducation, les mains, palpant la forme, ont contracté le sentiment de la substance solide; elles l'importent dans la peinture. Désormais le peintre sent qu'une image plate n'est pas un corps. Il faut que la figure ait un dedans comme un dehors, que, derrière l'apparence extérieure et la couleur superficielle, le spectateur sente une profondeur et une plénitude, des chairs et des os, des seconds plans et des lointains, l'assiette ferme et les distances vraies, les proportions exactes des choses. Il tire ses lignes, calcule sa perspective, déshabille les corps, compte les muscles, tâte leurs attaches, les soulève, les dissèque, et muni enfin de tous les procédés grâce auxquels la superficie colorée peut donner à l'œil la sensation de la substance vivante, il pose l'art sur sa base définitive, l'imitation exacte et complète de la nature telle qu'on la voit et telle qu'elle est.

C'est que la nature, telle qu'on la voit et telle qu'elle est, intéresse désormais les hommes. Détachés du monde céleste et ramenés au monde naturel, ils veulent contempler non plus des idées ou des symboles, mais des êtres et des personnes. Pour eux, les choses réelles ne sont plus un simple signe à travers lequel s'élance la pensée mystique; elles ont un prix et une beauté propres, et le regard arrêté sur elles ne songe plus à les quitter pour se porter au delà. Ainsi relevées et ennoblies, elles méritent d'être représentées sans lacunes;

leurs proportions et leurs formes, les moindres détails de leur aspect et de leur situation prennent une importance, et l'infidélité pittoresque de l'artiste serait maintenant aussi choquante que l'eût été jadis l'infidélité théologique du chrétien. Dans cette imitation de l'apparence sensible, le premier point est la connaissance des dimensions que le recul donne aux objets ; leur grandeur varie pour l'œil avec leur distance, et la vérité de l'ensemble est le fond indispensable sur lequel viendra se déployer la vérité du détail. Paolo Uccello, instruit par le mathématicien Manetti, donne les règles de la perspective et passe sa vie en fanatique à développer les suites de son invention. On se réjouit et on s'étonne de comprendre par lui pour la première fois le dehors véritable des choses, de voir fuir un fossé, une allée, les sillons d'un champ labouré, de mesurer l'éloignement qui sépare deux personnages, de sentir le raccourci d'un homme couché les pieds en avant, d'apercevoir les changements innombrables et rigoureusement définis que la moindre variation de distance imprime aux formes et aux dimensions d'une figure. Mais il va plus loin et peuple cette nature dont il a rétabli les proportions. Il s'est pris d'affection pour toutes les créatures vivantes, et les voilà qui par lui rentrent dans le cercle des sympathies humaines, chiens, chats, taureaux, serpents, lions « qui veulent mordre et pleins de fierté », cerfs et biches « exprimant la vélocité et la crainte », oiseaux avec leurs plumes, poissons avec leurs écailles, tous, avec leurs figures et leurs naturels propres, jadis inaperçus ou dédaignés, maintenant retrouvés et ranimés ; on les démêle encore dans ses fresques effacées de Santa Maria Novella, et le goût public le suit dans

le chemin qu'il a frayé. Il peint chez les Médicis des histoires d'animaux, chez les Peruzzi les figures des quatre éléments, chacun avec un animal approprié, une taupe, un poisson, une salamandre, un caméléon. Désormais chacun veut contempler chez soi les vives images du monde humain et naturel. Sur les corniches intérieures des appartements, sur les boiseries des lits, sur les grands coffres où se conservent les vêtements, on fait peindre « des fables prises dans Ovide et les autres poëtes, ou des histoires racontées par les historiens grecs et latins, semblablement des joutes, des chasses, des nouvelles d'amour..., des fêtes, des spectacles d'alors et autres choses semblables, selon ce qui plaît à chacun. » Il y en avait chez Laurent de Médicis « et aussi dans les plus nobles maisons de Florence ». Dello avait peint ainsi pour Jean de Médicis la garniture d'une chambre entière, et Donatello lui avait fait les stucs dorés des encadrements. Les anatomistes vont venir et répandre dans les maisons, à côté des calmes nudités antiques, les nudités musculeuses et agitées de l'art nouveau, toutes ces effigies sensuelles ou hardies que poursuivra le rigorisme de Savonarole. Quelle distance entre ces mœurs et celles des contemporains de Dante, et comme on voit commencer à la fois le paganisme mondain dans la vie et le paganisme pittoresque dans l'art!

A présent, quelle idée vont-ils se faire de l'homme, et quel est le type corporel qui, répété de toutes parts, va maintenant couvrir les murs? Il en est un qui va régner plus d'un demi-siècle et, jusqu'à la venue de Léonard, de Raphaël et de Michel-Ange, relier les talents les plus divers en un seul faisceau. C'est le personnage réel, la

figure florentine et contemporaine, le corps déshabillé tel que le fournit le modèle vivant, l'homme exactement reproduit par l'imitation littérale, et non transformé par la conception idéale. Quand pour la première fois on découvre la vie réelle et que, pénétrant dans sa structure, on comprend le mécanisme admirable de ses parties, cette contemplation suffit, on ne désire rien au delà. Il y a tant de choses dans un corps et dans une tête! Chaque irrégularité, tel allongement du col, tel rétrécissement du nez, tel pli étrange de la lèvre fait partie de l'individu; on le mutilerait si on les réformait : ce ne serait plus lui, ce serait un autre; l'attache par laquelle cette irrégularité tient au reste est si forte qu'on ne peut la retrancher sans détruire l'ensemble. La personne est une, et rien ne peut l'exprimer que le *portrait*. C'est pourquoi ce sont des portraits que les fresques du temps alignent et ordonnent dans les églises, non-seulement des portraits du visage, mais encore des portraits du corps. L'orfévre anatomiste, Pollaiolo ou Verocchio, place sur sa table un sujet nu, l'écorche, note dans sa mémoire les saillies des os, les renflements des muscles, l'entrelacement des tendons, puis, avec des noirs et des clairs, il transporte ce modelé sur la toile, comme il l'eût transporté sur le bronze avec des bosselures et des creux. Si vous lui disiez que cette clavicule est trop saillante, que cette peau sillonnée de muscles ressemble à un paquet de cordages, que ces masques de gladiateurs ou de centaures ont la laideur repoussante des physionomies populacières convulsées et grimées par la rixe ou l'orgie, il ne vous comprendrait pas. Il vous montrerait un ouvrier, un passant, en premier lieu son sujet, surtout son écorché; il dirait ou sentirait qu'em-

bellir la vie, c'est falsifier la vie. Ce sont justement ces plissures des visages, ces angles secs des muscles entrecroisés et soulevés qui l'intéressent; son pouce de modeleur et de ciseleur s'y enfonce et s'y heurte en imagination ; ils enferment la force active amassée qui va se tendre pour se débander en chocs; on ne peut trop les montrer ; à ses yeux, ils sont tout l'homme. Luca Signorelli, ayant perdu un fils bien-aimé, fit dépouiller le corps et en dessina minutieusement tous les muscles pour en mieux garder la mémoire. Nanni Grosso, mourant à l'hôpital, refusa un crucifix qu'on lui offrait et s'en fit apporter un de Donatello, disant que sinon « il mourrait désespéré, tant lui déplaisaient les ouvrages mal faits de son art. » La forme anatomique s'est tellement imprimée dans leur esprit que l'être humain dans lequel ils ne la sentent pas leur paraît vide et sans substance. Une omoplate, un muscle suffit pour les transporter de plaisir. « Sache, dit plus tard Cellini, que les cinq fausses côtes forment autour du nombril, quand le torse se penche en avant ou en arrière, une foule de reliefs et de creux qui sont parmi les principales beautés du corps humain... Tu auras du plaisir à dessiner les vertèbres, car elles sont magnifiques... Tu dessineras alors l'os qui est placé entre les deux hanches, il est très-beau, il s'appelle croupion ou sacrum... Le point important dans l'art du dessin est de bien faire un homme et une femme nus. » On s'en aperçoit à leurs œuvres. Dans le *Saint Sébastien* de Pollaiolo, l'intérêt ne porte plus sur le martyr, mais sur les bourreaux. Pour l'artiste comme pour eux, il s'agit avant tout de bien larder le patient. A cet effet, six hommes penchés en avant ou cambrés en arrière, tous à deux pas du but

pour ne pas le manquer, bandent ou tirent leurs arbalètes, la bouche demi-ouverte par excès d'attention, le sourcil froncé pour accompagner le coup, les jambes écartées et étayées pour assurer la main : le peintre n'a songé qu'à étaler des corps et des attitudes. Pareillement son frère Piero, à San Giminiano, a mis dans un *Couronnement de la Vierge* quatre saints amaigris et tannés, dont tout le souci est de faire ressortir leurs veines, leurs tendons et leurs muscles. Pareillement encore Verocchio, dans son *Baptême du Christ* à l'Académie, étale un Christ vieux, sec, ridé, un saint Jean anguleux, un ange triste et boudeur, qui font contraste avec la grâce du bel adolescent à demi incliné que son jeune élève, Léonard de Vinci, a placé dans un coin comme le signe et l'aurore de la peinture parfaite. Non-seulement l'anatomiste, l'amateur du réel, le mouleur en plâtre du corps nu, mais encore l'orfévre et le praticien en bronze ou en marbre, percent dans toutes ces figures. Dès qu'on les imagine coulées en métal, on les trouve belles. Les draperies durement tortillées et cassées, seraient à leur place dans une figurine d'ornement. Le mouvement, qui est trop roide, serait assez vif, et l'attitude, qui est trop marquée, serait convenable dans une statue. Un petit *Hercule* de Pollaiolo aux Uffizi, les muscles tout tendus et enflés depuis les pieds jusqu'au front pour faire craquer Antée qu'il serre et qu'il étouffe, serait un chef-d'œuvre, s'il était en bronze. On ne remarquerait pas ses coudes et ses genoux pointus, la sécheresse de ses contours, sa couleur terne ; on ne sentirait que la vitalité de sa charpente ployée et la furieuse énergie de son effort. Dans cette enceinte étroite et sous la main de la sculpture sa maîtresse, la peinture marche

encore entravée ou roidie, et une seule fois on la voit prendre son essor.

C'est par les mains d'un jeune homme né avec le siècle, mort à vingt-six ans, Masaccio, qu'elle fit ce grand pas, et l'on vient encore aujourd'hui dans la chapelle Brancacci contempler l'inventeur isolé dont l'exemple précoce ne fut point suivi. Non-seulement il mourut trop jeune, mais encore il fut médiocrement apprécié de son vivant, « à ce point, dit Vasari, qu'on ne mit aucune inscription sur sa tombe. » Pour être chef d'école et mener le goût public, il faut être non-seulement grand artiste, mais encore habile politique et homme du monde, et il sut si peu se faire valoir qu'il n'eut aucune commande des Médicis. « Il vécut toujours très-concentré, dit Vasari, négligeant tout le reste, en homme qui, ayant attaché toute son âme et toute sa volonté aux seules choses de l'art, s'occupait peu de lui et encore moins des autres..., ne voulant jamais penser en aucune façon aux choses et soins du monde, pas même à son vêtement..., ne demandant d'argent à ses débiteurs que lorsque son besoin était extrême. » Avec de telles mœurs, on arrive au talent, mais non à l'autorité, et l'on fait des chefs-d'œuvre sans obtenir de prôneurs. Un des premiers, il avait étudié le nu et les raccourcis, observé soigneusement la perspective, rompu sa main aux difficultés, tout pénétré par le sentiment du réel, « comprenant que la peinture n'est autre chose que la reproduction au vif des choses de la nature au moyen des couleurs et du dessin, travaillant continuellement à faire les figures les plus vivantes possible à l'imitation de la vérité. » Outre ces dons qui lui étaient communs avec ses contemporains, il en avait un autre qui lui était

propre et le menait plus haut. On voit de lui aux Uffizi un vieillard en bonnet et robe grise, tête ridée, un peu moqueuse ; c'est un portrait, mais non pas un portrait ordinaire ; il copie le réel, mais il le copie *en grand*. Voilà l'idée ou plutôt l'ébauche d'idée qu'on emporte avec soi dans cette chapelle Brancacci qu'il a couverte de ses peintures ; elles ne sont pas toutes de lui. Masolino a commencé, Filippino a achevé ; mais les portions peintes par Masaccio peuvent être démêlées sans trop de peine, et, soit que les trois artistes se tiennent par des conformités secrètes, soit que le dernier ait suivi les cartons du second, l'œuvre dans ses différentes dates n'indique que les divers stades d'un même esprit.

Ce qu'on remarque d'abord, c'est qu'ils partent du réel, je veux dire de l'individu vivant, tel que les yeux le voient. Le jeune homme baptisé que Masaccio montre nu, sortant de l'eau et grelottant, les bras croisés, est un baigneur contemporain qui s'est trempé dans l'Arno par une journée un peu froide. De même son Adam et son Ève chassés du paradis sont des Florentins qu'il a déshabillés, l'homme avec des cuisses minces et de grosses épaules de forgeron, la femme avec un col court et une lourde taille, tous deux avec des jambes assez laides, artisans ou bourgeois qui n'ont point pratiqué comme les Grecs la vie nue, et dont la gymnastique n'a point proportionné et réformé les corps. Pareillement encore, le petit ressuscité de Lippi, agenouillé devant l'apôtre, a la maigreur osseuse et les membres grêles d'un enfant moderne. Enfin presque toutes les têtes sont des portraits : deux hommes encapuchonnés, à gauche de saint Pierre, sont des moines qui sortent de leurs couvents. On sait les noms des contemporains qui

ont prêté leurs visages : Bartolo di Angiolino Angioli, Granacci, Soderini, Pulci, Pollaiolo, Botticelli, Lippi lui-même; en sorte que cette peinture semble avoir pris tout son être dans la vie environnante, comme le plâtre plaqué sur un visage emporte le modelé de la forme à laquelle on l'a soumis.

D'où vient donc que ces personnages vivent d'une vie supérieure? Comment se fait-il que l'exacte imitation du réel n'en soit point l'imitation servile? Et comment de personnages ordinaires Masaccio a-t-il tiré des personnages nobles? C'est que, dans la multitude des choses observables, il en a dégagé quelques-unes plus importantes que les autres, et qu'il leur a subordonné le reste. C'est qu'il a distingué dans les éléments du corps et de la tête des *valeurs* différentes, et qu'il a effacé ou diminué les moindres pour augmenter ou faire ressortir les plus grandes. C'est qu'ayant devant lui un homme et une femme nus quand il a fait cette Ève, cet Adam, ce jeune homme baptisé et le reste, il ne s'est point attaché aux innombrables et infinies nuances de toute cette couleur et de toute cette forme. C'est que tel ventre flasque, tel pied gâté par la chaussure, telle minutieuse saillie d'un cartilage ou d'un os ne lui ont pas semblé l'essentiel de l'homme. Et en effet l'essentiel est ailleurs : il est dans la solidité de la charpente osseuse, dans l'emmanchement des muscles et des tendons, dans le mouvement présent et possible des membres équilibrés, dans le frissonnement universel de la peau sur la chair qui se contracte, dans l'élancement et la détente générale de l'animal agissant. Le modèle nu ou l'écorché ne lui a servi que d'indication : il s'en est mis le détail dans la mémoire non pour le répéter comme un ma-

nuel, mais pour en comprendre les dépendances et les attaches, et pour en faire sentir l'agencement et la vitalité. Il en est de même pour le visage que pour le corps. Ce qui différencie des têtes contemporaines, ce qui distingue un marchand d'un marchand, un moine d'un moine, ce qu'il y a d'accidentel en chacun, la déformation ou la grimace spéciale que lui imprime l'habitude de veiller tard ou de trop dîner, quelle attention puis-je y donner? Ce qui m'importe et ce qui importe, c'est sa grande passion dominante, c'est sa tendance et son caractère d'esprit principal, c'est surtout ce qu'il y a en lui d'énergique, de tranché, de propre à l'action ou à la pensée, au calcul ou à la résistance. Ce sont les grandes lignes de sa structure physique comme de sa structure morale que je veux voir. Le reste est secondaire dans la vie comme dans la peinture, et voilà pourquoi cette peinture, quoique assise sur le réel, atteint l'idéal. Elle copie des individus, mais dans ce qu'ils ont de général; elle laisse aux têtes leur originalité et aux corps leurs imperfections, mais elle fait saillir dans les têtes le caractère et dans les corps la vie. Elle sort du style méticuleux et plat pour entrer dans le style large et simple. Parfois même emportée par son mouvement, elle y entre tout entière. Plusieurs personnages, par leur grandeur sévère, par la gravité de leur visage, par la forte assiette de leur menton, semblent des consulaires antiques. Saint Pierre guérissant les malades avec son ombre marche avec une force royale, comme un Romain habitué à conduire les peuples; Jésus-Christ payant le tribut a la noblesse calme d'une tête de Raphaël, et rien n'est plus beau que ces grandes ordonnances de quarante personnages tous simplement dra-

pés, tous sérieux et sévères, tous d'attitudes variées, tous rangés autour de l'enfant nu et de saint Paul qui le relève, entre deux massifs d'architecture et devant un mur orné, assemblée silencieuse encadrée sur les deux flancs par deux groupes distincts, l'un de survenants, l'autre d'hommes agenouillés, qui se correspondent et par leur harmonie nuancée ajoutent un plus riche accord à cette ample harmonie.

Par malheur, ils ne se sont point maintenus sur cette hauteur qu'ils avaient atteinte. Les artistes sont encore trop enfoncés dans la découverte nouvelle et la minutieuse observation du réel pour porter leurs regards plus haut. Leur main n'est pas libre. En tout art, il faut s'arrêter longtemps sur le vrai pour arriver au beau. Les yeux collés sur l'objet commencent par circonstancier les détails avec un excès de précision et d'abondance; c'est plus tard, quand l'inventaire est fini, que l'esprit, maître de ses richesses, s'élève au-dessus d'elles pour y prendre ou y négliger ce qui lui convient. Le principal maître de cette époque est Fra Filippo Lippi, exact et curieux imitateur de la vie réelle, poussant si loin le fini de ses ouvrages que, selon un contemporain, un peintre ordinaire travaillerait pendant cinq ans jour et nuit sans parvenir à faire tel de ses tableaux, choisissant pour ses figures des têtes rondes et courtes, des personnages un peu ramassés, des vierges qui sont de bonnes fillettes bornées et nullement sublimes, des anges qui ressemblent à des écoliers ou à des enfants de chœur bien bâtis, bien nourris, un peu obstinés et vulgaires. — Mais en même temps il poursuit le relief, affermit le contour, fait fuir et saillir les menus détails d'un vêtement, d'un mur, d'une auréole avec cette vi-

gueur et cette justesse de dessin qui donnent à l'œil la sensation de la chose corporelle définitivement assise et complète. — Du reste, il est approprié par ses mœurs comme par son talent à l'esprit du temps, très-populaire, très-admiré, fougueux et joyeux vivant, favori des Médicis, protégé par eux dans ses frasques ; il a enlevé une religieuse quoique moine ; il saute par la fenêtre pour aller retrouver ses maîtresses ; il est « extraordinairement dépensier dans les choses d'amour et y vaque sans cesse sans s'arrêter jusqu'à sa mort », ce dont ses protecteurs « rient », disant qu'il faut pardonner aux génies rares « parce que ce sont des essences célestes, et non des bêtes de somme. »

A tout prendre, quoique cette imitation dans laquelle se complaisent les peintres florentins soit trop littérale, elle a une grâce particulière. Il faut aller à Santa Maria Novella pour en sentir le charme. Là, Ghirlandaio, le maître de Michel-Ange, a couvert le chœur de ses fresques. Elles sont mal éclairées, maladroitement empilées les unes sur les autres ; mais vers midi on peut les voir. C'est l'histoire de saint Jean-Baptiste et de la Vierge, et les figures sont de demi-grandeur. Par éducation aussi bien que par instinct, le peintre est, comme ses contemporains, un copiste. De sa boutique d'orfévre il dessinait les passants, et on admirait la ressemblance de ses figures. A son gré, « toute la peinture était dans le dessin. » L'homme, pour les artistes de cette époque, n'est encore qu'une forme ; mais celui-ci avait un sentiment si juste de cette forme et de toute forme, que, copiant à Rome les arcs de triomphe et les amphithéâtres, il les dessinait à l'œil aussi sûrement qu'avec un compas. Ainsi préparé, on comprend qu'il ait mis des

portraits frappants et parlants dans ses fresques ; il y en a vingt et un qui représentent des hommes dont on sait les noms, Christoforo Landini, Ficin, Politien, l'évêque d'Arezzo, d'autres de femmes, celui de la belle Ginevra de' Benci, tous appartenant aux familles qui avaient le patronage de la chapelle. Les figures sont un peu bourgeoises ; plusieurs, sèches, au nez pointu, sont trop proches du réel ; la grandeur manque, le peintre reste sur la terre, ou ne vole qu'avec précaution à la surface : ce n'est point le coup d'aile de Masaccio. Et pourtant il fait des groupes et des architectures, il dispose les personnages dans des sanctuaires arrondis, il les habille d'un costume demi-florentin, demi-grec, qui allie ou oppose en contrastes heureux, en harmonies gracieuses, l'antique et le moderne ; par-dessus tout cela, il est sincère et il est simple. Moment charmant, délicate aurore qui est la jeunesse de l'âme, où l'homme pour la première fois découvre la poésie des choses réelles. En ce moment-là, il ne trace pas une ligne qui n'exprime un sentiment personnel ; ce qu'il raconte, il l'a éprouvé ; il n'y a point encore de type accepté qui enferme dans une beauté convenue les naissantes aspirations de son cœur ; plus il est timide, plus il est véridique, et les formes un peu sèches sur lesquelles il appuie sont les discrètes confidences d'une âme neuve qui n'ose ni s'échapper ni se retenir. On passerait ici de longues heures à contempler les figures de femmes ; elles sont la fleur de la cité au quinzième siècle, et les voilà telles qu'elles ont vécu, chacune avec son expression originale, et la charmante irrégularité de la vie, toutes avec ces traits florentins si intelligents et si vifs, demi-modernes et demi-féodales. Dans la *Nativité*

de la Vierge, la jeune fille en jupe de soie qui vient faire visite est la demoiselle de bonne condition, sage et simple; dans la *Nativité de saint Jean*, une autre debout est une duchesse du moyen âge; près d'elle, la servante qui apporte des fruits, en robe de statue, a l'élan, l'allégresse, la force d'une nymphe antique, en sorte que les deux âges et les deux beautés se rejoignent et s'unissent dans la naïveté du même sentiment vrai. Un sourire jeune effleure leurs lèvres, et sous la demi-immobilité, sous le reste de roideur que la peinture incomplète leur laisse encore, on devine la passion latente d'une âme intacte et d'un corps sain. La curiosité et le raffinement des âges ultérieurs ne les ont pas atteintes. Leur pensée sommeille; elles marchent ou regardent droit devant elles avec la froideur et la gravité de l'honnêteté virginale; l'éducation aura beau faire, ses élégances agitées n'égaleront jamais la divine gaucherie de leur sérieux.

Voilà pourquoi j'aime tant les peintures de cet âge; il n'en est point que j'aie regardées davantage à Florence. Elles sont souvent maladroites, toujours ternes; le mouvement et la couleur y manquent. C'est la renaissance dans son aube, aube grisâtre, un peu froide, comme on en voit au printemps lorsque sur un ciel de cristal pâle on voit s'éveiller le rose naissant des nuages, et que, semblable à une flèche de flamme, le premier rayon du soleil glisse sur la crête des sillons. Elle se prolonge, même lorsque sur l'horizon se sont levés les grands génies; au milieu de la campagne éclairée on démêle une sorte de vallée où durent encore les formes inanimées de l'ancien style. Roselli, Piero di Cosimo, Credi, Botticelli n'en veulent pas sortir; ils gar-

dent les lignes sèches, le coloris éteint, les figures irrégulières ou disgracieuses, la scrupuleuse imitation du réel ; c'est d'un autre côté qu'ils se développent, Botticelli surtout, par l'expression du sentiment profond et intime, par la tendresse, l'humilité, la rêverie maladive et intense de ses vierges pensives, par les frêles et maigres formes, par la délicatesse frémissante de ses Vénus nues, par la beauté contournée et souffrante de ses créatures précoces et nerveuses, tout âme et tout esprit, qui promettent l'infini, mais ne sont pas sûres de vivre. Il y a dans tous les maîtres de ce temps, Mantegna, Pinturicchio, Francia, Signorelli, le Pérugin, un mérite semblable ; chacun d'eux invente par lui-même ; chacun se fait sa route, et marche dans sa voie par son propre essor. Que sa course soit limitée et que parfois il trébuche, peu importe ; tous ses pas sont à lui, et son élan lui vient de lui, non d'autrui. Plus tard les peintres feront mieux, mais ils seront moins originaux ; ils avanceront plus vite, mais en troupe ; ils iront plus loin, mais sous la main des grands maîtres. A mes yeux, la pensée disciplinée ne vaut pas la pensée libre ; ce que j'aperçois à travers une œuvre d'art comme à travers toute œuvre, c'est l'état de l'âme qui l'a produite. A inventer son but, même sans l'atteindre, on vit plus hautement et plus virilement qu'à l'atteindre sans l'inventer. Dorénavant les talents seront étouffés par les génies, et les artistes seront moindres quand l'art sera plus grand.

San Marco, 13 avril.

Comme ils s'agitent et se travaillent dans ce quinzième siècle! Au milieu de cet atelier tumultueux et païen subsiste un couvent tranquille où pieusement, doucement rêve un mystique des anciens jours, Fra Angelico de Fiesole.

Le couvent est demeuré presque intact; deux cours carrées y développent leurs files de colonnettes surmontées d'arcades et leurs petits toits de vieilles tuiles. Dans une salle est une sorte de mémorial ou d'arbre généalogique portant les noms des principaux moines morts en odeur de sainteté. Parmi ces noms est celui de Savonarole, et il est mentionné qu'il périt par une accusation injuste. On montre deux cellules qu'il habita. Avant lui, Fra Angelico vécut dans le monastère, et des peintures de sa main décorent la salle du chapitre, les corridors et les murs gris des cellules.

Il était demeuré étranger au monde et continuait, au milieu des sensualités et des curiosités nouvelles, la vie innocente et toute ravie en Dieu que les *Fioretti* décrivent. Il vivait dans l'obéissance et la simplicité primitives, et l'on conte de lui « qu'un matin, le pape Nicolas V voulant le faire déjeuner, il se fit conscience de manger de la viande sans la permission de son prieur, ne pensant pas à l'autorité supérieure du pape. » Il refusait les dignités de son ordre et ne vaquait qu'à l'oraison ou à la pénitence. « Quand on lui demandait quelque ouvrage, il répondait avec une bonté d'âme singulière qu'on allât parler au prieur, et que, si le

prieur voulait bien, lui ne manquerait pas. » Jamais il ne voulut peindre que des saints, et l'on rapporte « qu'il ne prenait point ses pinceaux sans se mettre en oraison et ne faisait point un Christ en croix sans avoir les yeux baignés de larmes. Il avait pour coutume de ne jamais retoucher ou refondre aucune de ses peintures, mais de les laisser comme elles étaient venues la première fois, croyant qu'elles étaient telles par la volonté de Dieu. » On comprend qu'un tel homme n'ait point étudié l'anatomie ni le modelé contemporain. Son art est primitif comme sa vie. Il a commencé par des missels et continué sur les murailles; les ors, les vermillons, la vive écarlate, les verts éclatants, les enluminures du moyen âge s'étalent dans ses toiles comme sur les vieux parchemins. Parfois il en met jusque sur les toits; la piété enfantine veut parer et faire reluire à l'excès son saint et son idole. Quand il sort des petites figures et dresse en pied une grande scène de vingt personnages[1], il fléchit; ses personnages ne sont pas des corps. Leur expression touchante et recueillie ne suffit pas à les animer; ils restent hiératiques et roides; il n'a compris que leur âme. Ce qu'il sait peindre et ce qu'il a répété partout, ce sont des visions, les visions d'une âme innocente et bienheureuse. « Donne-moi[2], très-doux et très-tendre Jésus, de me reposer en toi au delà et au-dessus de toute créature, de tout salut, de toute beauté et de toute gloire... au-dessus de tous les dons et présents que tu peux donner et répandre, au delà de toute joie et de toute allégresse que l'âme peut recevoir

1. Le Christ et dix-sept saints, au couvent de Saint-Marc.
2. *Imitation*, III, 26.

et sentir... Voici mon Dieu et tout. Que veux-je de plus ou que puis-je désirer de plus heureux? Mon Dieu est tout. Cela suffit à qui comprend, et le répéter souvent est doux à qui aime... Toi présent, tout est délicieux; toi absent, toute chose est déplaisante. Tu fais mon cœur tranquille, tu y fais une grande paix et une joie de fête. » Une pareille adoration ne va pas sans images intérieures; les yeux fermés, on les suit longuement et sans effort ainsi qu'en songe. Comme une mère qui, sitôt qu'elle rentre dans la solitude, voit flotter devant sa mémoire le visage de son fils bien-aimé, comme un poëte chaste qui dans le silence de la nuit imagine et revoit les yeux baissés de son amie, ainsi le cœur involontairement appelle et contemple le cortége des figures divines. Rien ne le trouble dans cette contemplation pacifique. Autour de lui, les actions sont réglées et les objets sont ternes; tous les jours les heures uniformes ramènent devant lui les mêmes murailles blanches, les mêmes reflets bruns des boiseries, les mêmes plis tombants des capuchons et des robes, le même bruissement des pas qui vont au réfectoire et à la chapelle. Les sensations délicates, indistinctes, s'éveillent vaguement dans cette monotonie, et le rêve tendre, comme une rose abritée contre les brutalités de la vie, s'épanouit loin de la grande route où se heurtent les pas humains. Alors se déploie devant le regard la magnificence du jour éternel, et désormais tout l'effort du peintre s'emploie à l'exprimer. Des escaliers de jaspe et d'améthyste étagent leurs dalles luisantes jusqu'au trône où siégent les personnages célestes. Des auréoles d'or luisent sur leurs têtes, leurs robes rouges, azurées, vertes, frangées d'or, cerclées d'or, rayées d'or, scintillent comme

des gloires. L'or rampe en filets sur les baldaquins, s'amoncelle en broderies sur les chapes, étoile les tuniques, fleuronne les diadèmes, et les topazes, les rubis, les diamants constellent de leurs flammes l'orfévrerie des couronnes[1]. Tout est lumière ; c'est l'épanchement de l'illumination mystique ; par cette prodigalité de l'or et de l'azur, une seule teinte domine, celle du soleil et du ciel. Ce n'est point là le jour ordinaire ; il est trop éclatant ; il éteint les couleurs les plus vives, il enveloppe les corps de toutes parts, il les efface et les réduit à n'être plus que des ombres. En effet, il y a là des âmes ; la pesante matière a été transfigurée, son relief n'est plus sensible, sa substance s'est évaporée ; il ne reste d'elle qu'une forme éthérée qui nage dans la splendeur et dans l'azur. — D'autres fois, les bienheureux approchent du paradis[2] parmi de riches gazons parsemés de fleurs rouges et blanches, sous de beaux arbres fleuris ; les anges les conduisent et, fraternellement, la main dans la main, ils forment une ronde ; le poids de la chair ne les opprime plus ; la tête étoilée de rayons, ils glissent dans l'air jusqu'à la porte flamboyante d'où jaillit une gerbe d'or ; tout en haut, le Christ, dans une triple rose d'anges serrés comme des fleurs, leur sourit sous son auréole. Ce sont les délices et les rayonnements qu'a racontés Dante.

Les personnages sont dignes du lieu. Quoique belle et idéale, la figure du Christ, même dans les triomphes célestes, est pâle, pensive, et légèrement creusée ; c'est l'ami éternel, le consolateur un peu triste de l'*Imita-*

1. *Couronnement de la Vierge*, Musée du Louvre. *Douze anges autour de l'Enfant Jésus*, Uffizi.

2. *Jugement dernier*, Académie des Beaux-Arts à Florence.

tion, le poétique et miséricordieux Seigneur que rêve le cœur douloureusement tendre; ce n'est pas le corps trop bien portant des peintres de la Renaissance. Ses longs cheveux bouclés, sa barbe blonde encadrent doucement son visage ; parfois il sourit faiblement, et sa gravité ne va jamais sans une bonté affectueuse. Au jour du jugement, il ne maudit point; seulement du côté des damnés sa main se baisse, et c'est vers la droite, vers les bienheureux, vers ceux qu'il aime, que se tourne tout son regard. Près de lui, à genoux, les yeux baissés[1], la Vierge semble une jeune fille qui vient de recevoir l'hostie. Souvent sa tête est trop grosse, comme il arrive aux illuminées; ses épaules sont étroites, ses mains trop petites ; la vie spirituelle, intérieure, trop développée, a réduit l'autre, et le long manteau d'azur broché d'or qui l'enveloppe tout entière ne laisse pas soupçonner qu'elle ait un corps. On n'imagine pas avant de l'avoir vue une modestie si immaculée, une candeur si virginale ; auprès d'elle, les vierges de Raphaël ne sont que de belles paysannes fortes et simples. Et les autres personnages sont pareils. Toutes leurs expressions se rapportent à deux sentiments, l'innocence de l'âme paisible conservée dans le cloître, et le ravissement de l'âme heureuse qui voit Dieu. Les saints sont des portraits, mais épurés, embellis; la transfiguration céleste dégage dans le corps comme dans l'âme la portion idéale recouverte et altérée par la grossièreté de la vie terrestre. Pas une ride sur les visages les plus vieux ; ils refleurissent sous l'attouchement de la jeunesse éternelle. Pas une trace de macération sur les

1. *Couronnement de la Vierge*, Saint-Marc.

corps ; ils sont entrés dans la félicité pure. Les traits des bienheureux sont tranquilles ; on sent qu'ils demeurent immobiles, suspendus dans l'extase ; ils n'osent pas se remuer, déranger un pli de leur robe, de peur de perdre quelque chose de leur vision ; leurs prunelles se tournent vers les hauteurs, sans que leur corps se renverse. Ils se recueillent pour mieux goûter leur béatitude, ils disent, comme les disciples de l'Évangile : « Seigneur, nous sommes bien ici ; dressons-y trois tentes, l'une pour vous, l'autre pour Moïse, l'autre pour Élie. » Quelques-uns, les disciples, semblent des enfants de chœur, des novices du monastère, pleins de vénération et timides. Quand ils voient le petit Jésus, ils laissent échapper un mouvement d'allégresse enfantine ; puis, craignant d'avoir mal fait, ils hésitent et se retiennent. Il n'y a point d'émotions violentes ou emportées dans ce monde ; toutes sont demi-voilées, arrêtées en chemin par la paix ou l'obéissance du cloître. — Mais les plus charmantes figures sont celles des anges. On les voit s'agenouiller en files silencieuses autour des trônes, ou se serrer en guirlandes dans l'azur. Les plus jeunes sont d'aimables enfants candides ; ils n'ont jamais eu soupçon du mal ; ils ne pensent pas beaucoup ; chaque tête dans son cercle d'or sourit, est heureuse ; elle sourira toujours, et c'est là toute sa vie. D'autres, aux ailes flamboyantes comme des oiseaux de paradis, jouent des instruments ou chantent, et leur visage rayonne. L'un d'eux, levant sa trompette pour la porter à ses lèvres, s'arrête comme surpris par une vision resplendissante. Celui-ci, une viole sur l'épaule, semble rêver au son délicieux de son propre instrument. Deux autres, les mains jointes, contemplent et adorent. L'un, très-jeune, avec une ronde

figure de jeune fille, se penche comme pour écouter avant de heurter ses cymbales. A l'harmonie des sons s'ajoute l'harmonie des couleurs. Les tons ne vont point s'accroissant, se dégradant, se fondant, comme dans les peintures ordinaires. Chaque vêtement est d'une seule teinte, un rouge auprès d'un bleu, un vert vif auprès d'un violet pâle, une broderie d'or sur une amarante foncée, comme les sons simples et soutenus d'une mélodie angélique. Le peintre en jouit; il ne trouve jamais pour ses saints des couleurs assez pures et des ornements assez précieux. Il oublie que ses figures sont des images, il leur rend les soins minutieux d'un fidèle et d'un adorateur, il brode leurs robes comme des vêtements réels, il fait serpenter sur leurs manteaux des guillochures aussi fines qu'un ouvrage d'orfévrerie, il peint sur leurs chapes de petits tableaux complets, il s'applique à dérouler délicatement leurs beaux cheveux pâles, à étager leurs boucles, à faire tomber régulièrement les plis des tuniques, à arrondir purement sur leurs têtes la tonsure monacale; il entre dans le ciel à leur suite pour les aimer et les servir. En effet, il est lui-même la dernière des fleurs mystiques. Ce monde qui l'entourait et qu'il ne connaissait pas achevait de s'engager dans la voie contraire, et, après un court accès d'enthousiasme, allait brûler son successeur, un dominicain comme lui, le dernier chrétien, Savonarole.

Uffizi, 14 avril.

Qu'est-ce qu'on peut dire d'une galerie où il y a treize cents tableaux ? Pour moi j'y renonce ; regarde les catalogues, va au cabinet des estampes, ou plutôt viens ici. Les impressions qu'on emporte de ces grands magasins sont trop diverses et trop nombreuses pour être transmises par l'écriture. Remarque que les Uffizi sont un dépôt universel, une sorte de Louvre : peintures de tous les temps et de toutes les écoles, bronzes, statues, sculptures, terres cuites antiques et modernes, cabinet de gemmes, musée étrusque, portraits de peintres par eux-mêmes, vingt-huit mille dessins originaux, quatre mille camées et ivoires, quatre-vingt mille médailles. On y va comme dans une bibliothèque ; c'est un abrégé et un spécimen de tout. Ajoute qu'on va aussi ailleurs, au Palais-Vieux, au palais Corsini, au palais Pitti. Les notes s'amoncellent, mais je ne trouve rien à dégager de cette masse. Il me semble bien que j'ai complété, corrigé, nuancé quelques idées antérieures ; mais on n'écrit pas des corrections, des compléments, des nuances.

Ce qu'il y a de plus simple, c'est de laisser là l'étude et de se promener pour son plaisir. On monte le grand escalier de marbre ; on passe devant le célèbre sanglier antique; on entre dans le long corridor en fer à cheval peuplé de bustes et tapissé de peintures. Vers dix heures du matin, les visiteurs sont rares ; les gardiens silencieux se tiennent dans les coins ; il semble que véritablement on est chez soi. Tout cela est à vous, et quelle propriété

commode ! Des conservateurs et des majordomes sont là pour tenir tout en ordre bien épousseté et bien intact ; on n'a pas même besoin de leur donner des ordres ; les choses vont d'elles-mêmes, sans accroc ni heurt, sans qu'on s'en inquiète ; c'est le monde idéal tel que nous devrions l'avoir. Le jour est beau ; les vitres luisantes jettent un reflet sur quelques blanches statues lointaines, sur un torse rosé de femme qui sort vivant des noirceurs de l'ombre. A perte de vue, des empereurs et des dieux de marbre développent leurs files jusqu'aux fenêtres d'où l'on voit l'Arno remuer ses petites crêtes, les nielles argentées de ses flots et de ses remous. On entre dans le détachement et la douceur de la vie abstraite ; la volonté se détend, le tumulte intérieur s'apaise ; on se sent devenir moine, moine moderne. Là, comme autrefois dans les cloîtres, l'être intime, délicat, étouffé par les nécessités de l'action, se dégage insensiblement pour entrer en commerce avec les figures affranchies des nécessités de la vie. Il est si doux de ne plus être ! il est si naturel de ne pas être ! Et c'est un royaume si paisible que celui des formes humaines retirées du conflit humain ! La pure pensée qui les suit a conscience que son illusion est passagère : elle participe à leur sérénité incorporelle, et le rêve, promené tour à tour sur leurs voluptés et sur leurs violences, lui rapporte la plénitude sans la satiété.

Sur la gauche des corridors s'ouvrent des cabinets précieux, la salle de Niobé, celle des portraits, celle des bronzes modernes, chacune avec son groupe distinct de trésors. On sent qu'on est maître d'entrer, que les grands hommes vous attendent. On choisit, on revoit *la Tribune* : cinq statues antiques y font cercle ; un es-

clave aiguisant son couteau, deux lutteurs enlacés dont tous les muscles se tendent et s'enflent, un charmant Apollon de seize ans dont le corps uni a toute la souplesse de la plus fraîche adolescence, un admirable faune qui se sent de son espèce animale, joyeux sans arrière-pensée et dansant de tout son cœur; enfin la *Vénus de Médicis*, une fine jeune fille avec une petite tête délicate, non point une déesse comme sa sœur de Milo, mais une mortelle parfaite, œuvre de quelque Praxitèle amoureux des hétaires, sachant encore être nue, exempte de cette mignardise un peu fade, de cette coquetterie pudibonde que lui prêtent les copies et que ses bras restaurés, ses mains effilées par Bernin semblent lui imposer. Elle est peut-être la copie de cette Vénus de Cnide de laquelle Lucien conte une si étrange histoire, et l'on pense devant elle aux baisers des jeunes gens qui collaient leurs lèvres sur son marbre, aux cris de Chariclès qui, en la voyant, appelait Mars le plus heureux des dieux. Autour des statues, sur les huit pans de la salle, s'étagent les chefs-d'œuvre des premiers peintres; *la Vierge au chardonneret* de Raphaël, candide et pure comme un ange et dont l'âme est un bouton non encore éclos; son *Saint Jean* nu, beau corps de quatorze ans, florissant et sain, en qui revit le plus pur paganisme; surtout une superbe tête de femme couronnée, radieuse comme le plein midi d'un jour d'été, au regard droit et ferme, avec cette forte carnation méridionale que les émotions n'altèrent pas, où le sang ne vient pas affluer par saccades, que la passion ne fait qu'enflammer d'un ton plus chaud, sorte de muse romaine en qui la volonté est encore plus grande que l'intelligence, et dont l'énergie vivace transpire dans le

repos comme dans l'action[1]. Dans un coin, un gros chevalier de Van Dyck, tout en noir avec une large fraise, semble aussi grandement et glorieusement d'aplomb dans sa vie que dans ses membres, d'abord par l'habitude d'une ample nourriture, ensuite par la possession incontestée de l'autorité et du commandement. On fait trois pas, et l'on est devant *la Vierge en Égypte* du Corrége, charmante figure vive et fière, toute pénétrée d'une lumière intérieure, en qui la pureté, la finesse, la douceur et la sauvagerie d'une jeune fille s'assemblent pour verser la grâce la plus touchante et darder l'attrait le plus piquant. Tout près de là, une *Sibylle* du Guerchin, sous sa coiffure savante et dans ses draperies arrangées, est la plus spirituelle et la plus raffinée des poëtesses sentimentales.

J'en passe vingt autres, il faut réserver son dernier regard pour les deux *Vénus* de Titien. L'une, en face de la porte, est couchée sur un manteau de velours rouge; ample et vigoureux torse aussi large qu'une bacchante de Rubens, mais plus ferme, figure énergique et vulgaire, simple courtisane bornée et forte. Elle est étendue sur le dos et caresse un petit Amour nu comme elle, avec le sérieux vide et l'immobilité d'âme d'un animal au repos qui attend. — L'autre, qu'on appelle *la Vénus au petit chien*, est une maîtresse de patricien, couchée sur un lit, parée et prête. On reconnaît un palais du temps, l'alcôve arrangée, les couleurs opposées savamment et magnifiquement pour le plaisir de l'œil. Dans le fond, les servantes rangent les habits; on aper-

1. On l'appelle *la Fornarina;* ce n'est point la *Fornarina*, et il n'est pas certain qu'elle soit de Raphaël.

çoit par une fenêtre un pan bleuâtre de campagne : le maître va venir. Aujourd'hui nous avalons le plaisir en cachette comme une friandise volée ; ils l'étalaient, le servaient sur des plats d'or et se mettaient à table. C'est que le plaisir n'était point vil ou bestial. Cette femme, un bouquet à la main dans cette grande salle à colonnes, n'a pas le fade sourire, l'air malicieux ou effronté d'une drôlesse qui va faire une mauvaise action. Le calme du soir entre dans le palais par les nobles ouvertures architecturales. Sous le vert effacé des rideaux, sur un linge blanc, le corps, faiblement rougi par le sourd mouvement de la vie, développe l'harmonie de sa forme onduleuse. La tête est petite, paisible ; l'âme ne s'élève point au-dessus des instincts corporels ; c'es pour cela qu'elle y peut vaquer sans honte, et de toutes parts la poésie des arts, du luxe et de la sécurité vient les embellir et les orner. C'est une courtisane, mais c'est une dame ; en ce temps-là, la première qualité n'effaçait point l'autre ; l'une était un titre aussi bien que l'autre, et probablement pour les façons, le cœur et l'esprit, la dame et la courtisane se valaient. La célèbre Imperia eut son tombeau dans l'église San Gregorio à Rome avec cette inscription : « Imperia, courtisane romaine, digne d'un si grand nom, donna aux hommes l'exemple d'une beauté accomplie, vécut vingt-six ans douze jours et mourut en 1511, le 25 août. » Deux siècles plus tard, le président de Brosses à Venise, s'étant fait indiquer certaine adresse, trouva une dame aux manières si nobles, au port si majestueux, au langage si digne, qu'il balbutia, s'excusa ; il s'en allait tout penaud de sa méprise, lorsqu'elle sourit et le fit asseoir.

Quand des salles italiennes on passe aux salles flamandes, on est tout dérouté : ce sont des peintures faites pour des marchands qui sont contents de se reposer dans leur intérieur, de bien dîner, de compter leurs économies; en outre, dans les pays pluvieux et pleins de boue, on est tenu de s'habiller, la femme encore plus que l'homme. L'esprit se sent étriqué quand il rentre dans cette petite vie bourgeoise et intime : c'est l'impression de Corinne lorsque de la libre Italie elle va dans l'aigre et triste Écosse. — Pourtant il y a tel tableau, un grand paysage de Rembrandt, qui égale et surpasse tout, un ciel noirâtre fondant en averse parmi des corbeaux qui crient; au-dessous une campagne infinie, désolée comme un cimetière; sur la droite un entassement de roches désertes, d'une teinte si douloureuse et si lugubre que l'effet va jusqu'au sublime. De même un andante de Beethoven après un opéra italien.

14 avril. Uffizi.

Visite aux antiques et aux sculptures de la Renaissance.

On reconnaît à l'instant la parenté des deux âges. Tous les deux sont également païens, c'est-à-dire occupés uniquement de la vie corporelle et présente. Néanmoins ils sont séparés par deux différences notables : l'antique est plus calme, et lorsqu'on arrive aux meilleurs temps de la sculpture grecque, ce calme est extraordinaire; c'est celui de la vie animale, presque végétative : l'homme se laisse vivre et ne souhaite rien

au delà. Même au premier aspect, nous lui trouvons l'air éteint, du moins terne et presque triste, par contraste avec la fièvre habituelle et la profonde élaboration des têtes modernes.

D'autre part, le sculpteur de la Renaissance imite plus curieusement le réel et cherche davantage l'expression. Voyez les statues de Verocchio, de Francavilla, de Bandinelli, de Cellini, surtout celles de Donatello. Son *Saint Jean-Baptiste*, desséché par le jeûne, est un squelette. Son *David*, si élégant, si bien posé, a les coudes pointus et les bras d'une maigreur extrême; le caractère personnel, l'émotion passionnée, la situation particulière, la volonté ou l'originalité intense font saillie dans leurs œuvres comme dans un portrait. Ils sentent la vie mieux que l'harmonie.

C'est pourquoi, dans la sculpture du moins, les seuls maîtres qui donnent le sentiment du beau parfaitement pur sont les Grecs. Après eux, il n'y a que déviation; nul autre art n'a su mettre l'âme du spectateur dans un si juste équilibre. On s'en aperçoit lorsqu'on a erré une heure dans la longue galerie; l'esprit se trouve tout d'un coup reposé; il semble qu'il ait repris son assiette. On a passé rapidement devant les têtes d'impératrices, presque toutes gâtées par leur coiffure ambitieuse et surchargée; on a jeté un regard sur les bustes d'empereurs, curieux pour un historien, et qui résument chacun un caractère et un règne; mais on s'arrête devant les statues d'athlète, devant le *Discobole*, devant la petite *Bacchante*, surtout devant les dieux, *Mercure*, *Vénus*, les deux *Apollons*. Les muscles sont effacés, le tronc se prolonge sans creux ni saillie dans les bras et dans les cuisses : point d'effort; quel mot singulier dans

notre monde où l'on ne voit qu'effort! C'est que, depuis les Grecs, l'homme, en se développant, s'est *déjeté;* il s'est déjeté tout d'un côté par la prédominance de la vie cérébrale. Aujourd'hui il veut trop, il vise trop haut, il a trop à faire. Alors, quand un adolescent s'était exercé au gymnase, quand il avait appris quelques hymnes et savait lire Homère, quand il avait écouté les orateurs dans l'agora et les philosophes sous un portique, son éducation était faite; l'homme était achevé et entrait complet dans la vie. Un jeune Anglais riche, de bonne famille, de sang tranquille, qui a beaucoup ramé, boxé et couru à cheval, qui a les idées droites et saines, qui vit volontiers à la campagne, est de nos jours la moins imparfaite imitation du jeune Athénien; il a parfois le même visage uni et le même regard tranquille. Encore n'est-ce pas pour longtemps. Il est obligé d'engloutir trop de connaissances, et des connaissances trop positives : langues, géographie, économie politique, vers grecs à Eton, mathématiques à Cambridge, chiffres et documents dans les journaux, en outre la Bible et la morale. C'est que notre civilisation nous accable; l'homme fléchit sous le poids de son œuvre incessamment accrue; le faix de ses inventions et de ses idées, qu'il portait aisément à la première heure, n'est plus proportionné à ses forces. Il est contraint de se cantonner dans une petite province, de devenir spécial. Un développement exclut les autres; il faut qu'il soit ouvrier ou homme de cabinet, politique ou savant, industriel ou père de famille, qu'il s'enferme en un seul rôle et se retranche le reste; il serait insuffisant s'il n'était pas mutilé. C'est pourquoi il a perdu de son calme, et l'art est déchu de son harmonie. En outre le sculp-

teur ne parle plus à une cité religieuse, mais à un amas de curieux isolés ; il cesse d'être pour sa part citoyen et prêtre, il n'est plus qu'homme et artiste. Il insiste sur le détail anatomique qui frappera les connaisseurs, et sur l'expression saillante que comprendront les ignorants. Il est une sorte d'orfévre supérieur qui veut conquérir et garder l'attention. Il fait une simple œuvre d'art et non une œuvre d'art nationale. Le spectateur le paye en louanges, et il paye le spectateur en plaisir. Comparez le *Mercure* de Jean de Bologne et le jeune athlète grec qui est près de là. Le premier, élancé sur la pointe du pied, est un tour de force qui fera honneur à l'artiste et un spectacle attrayant qui occupera les yeux des visiteurs. Au contraire, le petit Athénien, qui ne dit rien, qui ne fait rien, qui se contente de vivre, est une effigie de la cité, un monument de ses victoires olympiques, un exemple pour les adolescents de ses gymnases ; il sert à l'éducation, comme une statue de Dieu à la religion. Ni le dieu ni l'athlète n'ont besoin d'être intéressants, il leur suffit d'être parfaits et calmes ; ils ne sont pas une fourniture de luxe, mais un instrument de la vie publique ; ils sont une commémoration, non un meuble. On les respecte, et on profite par eux ; on ne fait pas d'eux un sujet de distraction ou une matière de critique. De même encore le *David* en marbre de Donatello, si fièrement campé, drapé d'une façon si originale, d'un sérieux si hautain, n'est pas un héros ou un saint de la légende, c'est un pur objet d'imagination ; l'artiste fait du païen ou du chrétien selon la commande, et tout son souci est de plaire à des gens de goût. Considérez enfin Michel-Ange lui-même, son *Adonis mort* la tête penchée sur son

bras reployé, *Bacchus* qui soulève sa coupe et ouvre la bouche à demi comme pour porter une santé, deux admirables corps si naturels et presque antiques. Chez lui pourtant, comme chez les contemporains, le mouvement, l'intérêt prédominent; il ne se contente pas plus qu'eux de représenter la vie simple, reposée en elle-même. Par cette grande transformation de la vie humaine désarticulée et scindée en ses divers organes, le modèle idéal, les sentiments du public et l'esprit de l'artiste ont changé de fond en comble, et désormais ce que l'art nouveau figure, c'est la personne individuelle, la particularité frappante, la passion abandonnée, les variétés du mouvement, au lieu du type abstrait, de la forme générale, de l'harmonie et du repos.

On suit cette idée, et l'on sort des Uffizi pour voir les autres statues. On entre au Palais-Vieux. La cour est soutenue par des colonnes toutes couvertes d'ornements et de figurines; c'est la brillante et riche invention de la Renaissance. Au milieu s'élève une fontaine d'une élégance parfaite (ce mot revient toujours à Florence), et debout, au sommet, Verocchio a mis une statuette vivante et charmante, un enfant de bronze. On monte dans la salle du Grand-Conseil, peinte par Vasari de grandes fresques insipides, et l'on voit autour de soi une rangée de statues de marbre, Ève et Adam de Bandinelli, tous deux maigres et réels, la Vertu triomphant du Vice, par Jean de Bologne, grande gaillarde sensuelle, impérieuse, toute nue, avec une cuisse singulièrement tordue ; un jeune homme victorieux, debout sur un prisonnier, par Michel-Ange, corps allongé, tête très-petite, deux traits que son école copiera littéralement et finira par exagérer. Toujours reparaît le

même caractère, la beauté placée dans l imitation exacte ou dans l'altération expressive; mais il y a là un terrain nouveau sur lequel on peut bâtir un monde.

C'est dans l'église de San Lorenzo, toute remplie des œuvres de Donatello, de Verocchio, de Michel-Ange, qu'il faut aller pour le comprendre. L'église est de Brunelleschi, et la chapelle de Michel-Ange; l'une est une sorte de temple à plafond plat, soutenu de colonnes corinthiennes; l'autre un carré surmonté d'une coupole; la première trop classique, la seconde trop froide; on hésite avant d'écrire ces deux mots; pourtant il faut tout dire, même en présence de si grands noms. Mais les deux chaires de Donatello, les bas-reliefs de bronze qui recouvrent le marbre, tant de figurines naturelles et passionnées, surtout la frise de petits anges nus qui jouent et courent sur le rebord, et le charmant balcon au-dessous de l'orgue, si délicatement ouvragé qu'il semble en ivoire, avec ses niches, ses coquilles, ses colonnettes, ses animaux, ses feuillages, — quel goût et quelle grâce! et quels ornemanistes que ces sculpteurs de la Renaissance!

Là-dessus on entre dans la chapelle des Médicis, et l'on regarde les figures colossales que Michel-Ange a mises sur leurs tombes. Il n'y a rien d'égal dans la statuaire moderne, et les plus nobles figures antiques ne sont pas supérieures; elles sont autres, c'est tout ce qu'on peut dire. Phidias a fait des dieux heureux, Michel-Ange des héros souffrants; mais des héros souffrants valent des dieux heureux; c'est la même magnanimité, ici exposée aux misères du monde, là-bas affranchie des misères du monde; la mer est aussi grande dans la tempête que dans le calme.

Tout le monde a vu le dessin ou le plâtre de ces statues, mais, à moins d'être venu ici, personne n'a vu leur âme. Il faut avoir senti, presque par le contact, la masse colossale et surhumaine de ces grands corps allongés dont tous les muscles parlent, la nudité désespérée de ces vierges dont on ne voit que la fierté, la douleur et la race, sans que l'esprit puisse laisser approcher de lui-même un autre sentiment que la crainte et la compassion. Elles sont d'un autre sang que le nôtre : une Diane déchue, captive aux mains des barbares de la Tauride, aurait cette taille et ce visage.

Une d'elles, demi-couchée, s'éveille et semble secouer un mauvais rêve. La tête est affaissée, le sourcil froncé, les yeux se sont creusés, les joues se sont amaigries. Qu'il a fallu de misères pour qu'un corps pareil ait senti les atteintes de la vie ! Son indestructible beauté n'a point fléchi, et pourtant la souffrance intérieure commence à y imprimer sa morsure. La superbe séve animale, la vivace énergie des membres et du tronc sont entières, mais l'âme défaille ; elle se soulève péniblement sur un bras et revoit avec regret la lumière. Qu'il est triste de rouvrir les yeux et de sentir qu'on va porter encore une fois le faix d'une journée humaine !

A côté d'elle, un homme assis se tourne à demi d'un air sombre, comme un vaincu irrité et qui attend. Quel sera l'effort et le craquement lorsque cette masse de muscles qui sillonnent le torse s'enflera et se tendra pour étreindre un ennemi ! Sur l'autre tombeau, un captif inachevé, la tête à peine dégrossie dans sa gaîne de pierre, les bras roidis, le corps tordu, soulève toute son épaule avec un geste formidable. Je vois là toutes

les figures de Dante, Ugolin rongeant le crâne de son ennemi, les damnés qui sortent à demi de leur sépulcre de braise; mais ceux-ci ne sont point des maudits, ce sont de grandes âmes blessées qui s'indignent justement contre la servitude.

Une grande femme étendue dort; auprès d'elle, un hibou est posé contre son pied. C'est le sommeil de l'accablement, l'engourdissement morne de la créature surmenée qui s'est affaissée et demeure inerte. On l'appelle la Nuit, et Michel-Ange écrivit sur le socle : « Dormir m'est doux et plus encore d'être de pierre, — tant que dure la misère et la honte. — Ne pas voir, ne pas sentir, voilà ma joie. — Ainsi ne m'éveille pas! ah! parle à voix basse. » Il n'avait pas besoin de ces vers pour faire comprendre le sentiment qui avait conduit sa main; ses statues seules parlent assez haut. Sa Florence venait d'être vaincue; en vain il l'avait fortifiée et défendue; après un siége d'un an, le pape Clément l'avait prise. Le dernier gouvernement libre était détruit. Des mercenaires allaient dans les maisons, tuant les meilleurs citoyens. Quatre cent soixante émigrés étaient condamnés à mort par contumace ou lisaient dans toute l'Italie la proclamation qui mettait leur tête à prix. On avait fouillé le logis de Michel-Ange pour le saisir et l'emmener; sans un ami qui l'avait caché, il aurait péri. Il avait passé de longs jours enfermé dans cet asile, sentant la mort qui prenait les plus nobles vies et qui tournait autour de la sienne. Si ensuite le pape l'avait épargné, c'était par intérêt de famille et pour qu'il achevât la chapelle des Médicis. Il s'y enferma, il y travailla avec furie, il essaya d'y oublier, dans la contention de l'esprit et la fatigue des

mains, la ruine de la liberté vaincue, l'agonie de la patrie foulée, la défaite de la justice écrasée, le tumulte de ses ressentiments comprimés, de son désespoir impuissant, de ses humiliations dévorées, et c'est la révolte indomptable de son âme roidie contre l'oppression et la servitude qu'il a mise ici dans ses héros et dans ses vierges. Au-dessus d'elles, le silencieux Laurent, sous son casque de guerrier, tragique et muet, la main posée sur sa lèvre, va se lever. Un roi a cet attitude quand, assis au milieu de son armée, il ordonne quelque grande justice, une destruction de ville. Frédéric Barberousse devait être ainsi quand il fit passer la charrue sur Milan.

Près de la porte, une admirable Vierge inachevée tient son fils sur sa cuisse; son long corps drapé est d'une noblesse étonnante; elle se penche, et son flanc creusé fait une courbure étrange que suivent les plis de la robe; le visage svelte exprime une bonté triste. Comme ses sœurs couchées, elle est d'une race plus souffrante et plus haute que la race humaine; ce sont tous des êtres disproportionnés aux choses, tempétueux et froissés pour tout le courant de leur vie, et qui de loin en loin rencontrent un répit de rêverie sublime ou calme.

Entre sa tranquille *Pieta* de Saint-Pierre à Rome et cette Vierge si grandiose, d'une âme si mélancolique et si fine, quelle distance! Joignez-y le *Moïse* et les voûtes de la Sixtine : comme l'homme a grandi et souffert! Comme il a formé et dégagé sa conception originale de la vie! Voilà l'art moderne tout personnel et manifestant un individu qui est l'artiste, par opposition à l'art antique tout impersonnel et manifestant une chose

générale qui est la cité. La même différence se rencontre entre Homère et Dante, entre Sophocle et Shakespeare ; de plus en plus, l'art devient une confidence, celle d'une âme individuelle, qui s'exprime et se rend visible tout entière à l'assemblée dispersée, indéfinie des autres âmes. Ainsi fit Beethoven, le plus moderne et le plus grand des musiciens modernes. — La conséquence est que pour un artiste la première condition est d'être une personne ; sinon, il n'a rien à dire. Un Italien me disait à Sienne : « Autrefois ils peignaient avec les passions qu'ils avaient ; aujourd'hui ils peignent avec les passions qu'ils croient avoir ; c'est pourquoi, après avoir fait des hommes, ils font des fantômes d'hommes. »

Le palais Pitti. 15 avril.

Je doute qu'il y ait un palais plus monumental en Europe ; je n'en ai pas vu qui laisse une impression si grandiose et si simple.

Il est sur une éminence, ce qui lui laisse toute sa taille, et il se profile dans l'air bleu par trois étages distincts, qui vont se superposant, comme trois blocs réguliers assis l'un sur l'autre, les plus étroits sur les plus larges. Aux deux flancs, deux terrasses s'avancent en travers, ajoutant leurs masses à cette masse. Mais ce qui véritablement est unique et porte à l'extrême le grandiose sévère de l'édifice, c'est l'énormité des matériaux dont il est construit. Ce ne sont point des pierres, mais des quartiers de roche et presque des pans de montagnes. Quelques blocs, surtout dans le soutène-

ment des terrasses, sont longs comme cinq hommes. A peine dégrossis, rugueux, noirâtres, ils gardent leur barbarie originelle. Tel serait un mont arraché de sa base, dépecé en assises et empilé sur un nouvel emplacement par des mains cyclopéennes.

Nul ornement dans la façade ; seule une longue balustrade court au sommet, découpant l'azur immobile. De colossales arcades rondes soutiennent les fenêtres, et chacune de leurs vertèbres fait saillie avec ses irrégularités primitives, comme l'ossature d'un vieux géant.

Au dedans une cour carrée, semblable à celle du palais Farnèse, s'encadre entre quatre massifs d'architecture aussi austères et aussi grands que les dehors. Là aussi l'ornement manque, et manque de parti pris. Pour toute décoration, on voit un revêtement de colonnes doriennes, sur elles des colonnes ioniennes, sur celles-ci des colonnes corinthiennes. Mais ces piles de blocs ronds, entassés les uns sur les autres ou alternés de blocs carrés, égalent, par la force de leurs masses et l'âpreté de leurs angles, la rudesse et l'énergie du reste. La pierre seule règne ici ; l'œil ne cherche rien par-delà la variété de ses reliefs et la fermeté de son assiette ; il semble qu'elle subsiste par elle-même et se suffit à elle-même, que l'art et la volonté de l'homme ne sont point intervenus, que la fantaisie n'a point de place. Au rez-de-chaussée, les piliers doriens trapus, résistants, portent des arcades qui font promenoir, et chaque courbe hérissant ses bossages semble l'emmanchement d'une échine antédiluvienne. Une teinte brune, pareille à celle des pics lézardés par les siècles, assombrit des pieds au sommet la monstrueuse structure, et revêt

jusqu'au rude dallage rayé de la cour enfermée dans cet amoncellement de pierres.

Un commerçant florentin a bâti ce palais au quinzième siècle, et s'y est ruiné. Brunelleschi a fait le plan, et, par une chance heureuse, ses successeurs, qui ont achevé l'édifice, n'en ont point amolli le caractère. Si quelque chose peut donner une idée de la grandeur, de la sévérité, de l'audace d'esprit léguées par le moyen âge aux citoyens libres de la Renaissance, c'est l'aspect d'une pareille demeure construite par un particulier pour lui-même, et le contraste de la magnificence intérieure avec la simplicité du dehors. Les Médicis, devenus princes absolus, ont acheté le palais au seizième siècle et l'ont décoré en princes. Cinq cents tableaux le remplissent, tous choisis entre les meilleurs, et plusieurs parmi les chefs-d'œuvre. Ils ne forment point un musée disposé par écoles ou par siècles, comme dans nos grandes collections modernes, pour servir à l'étude ou à l'histoire, et fournir des documents à une démocratie qui reconnaît la science comme son guide et l'instruction comme son soutien. Ils ornent les salons d'un palais royal où le prince reçoit ses courtisans et étale son luxe par des fêtes. L'âge des inventeurs a été remplacé par l'âge des connaisseurs, et la pompe des habits dorés, le sérieux de l'étiquette espagnole, la galanterie du sigisbéisme nouveau, la diplomatie des conversations officielles, la licence et le raffinement des mœurs monarchiques vont se déployer devant les nobles formes et les chairs vivantes des peintures, devant les arabesques d'or des murailles, devant le somptueux étalage des meubles précieux par lesquels le prince fait figure et tient son rang. Pierre de Cortone, Fedi, Marini, les der-

niers peintres de la décadence couvrent les plafonds d'allégories en l'honneur de la famille régnante. — Ici Minerve enlève Cosme Ier à Vénus et le conduit à Hercule, modèle des grands travaux et des exploits héroïques ; en effet, il a mis à mort ou proscrit les plus grands citoyens de Florence, et c'est lui qui disait d'une cité indocile : « J'aime mieux la dépeupler que la perdre. » — Ailleurs la Gloire et la Vertu le conduisent vers Apollon, patron des lettres et des arts ; en effet, il a pensionné les faiseurs de sonnets et meublé de beaux appartements. — Plus loin, Jupiter et tout l'Olympe se mettent en mouvement pour le recevoir ; en effet, il a empoisonné sa fille, fait tuer l'amant de sa fille, tué son fils, qui avait tué son frère ; la seconde fille a été poignardée par son mari, la mère en meurt ; à la génération suivante, ces opérations recommencent ; on s'assassine et on s'empoisonne héréditairement dans cette famille. — Mais les tables de malachite et de pierre dure sont si belles ! Les cabinets d'ivoire, les meubles de mosaïque, les coupes à anses de dragons sont si bien choisies ! Quelle cour goûte mieux les œuvres d'art et entend mieux les fêtes ? Quoi de plus brillant et de plus ingénieux que les représentations mythologiques par lesquelles on y célèbre le mariage de François de Médicis avec la fameuse Bianca Capello, de Cosme de Médicis avec Marie-Madeleine d'Autriche[1] ? Quel meilleur asile pour les académiciens qui épurent la langue et rédigent des dédicaces, pour les poëtes qui arrondissent des compliments et aiguisent des *concetti !* La politesse obséquieuse y fleurit avec ses emphases, le purisme litté-

1. *Nozze di Fiorenza* (avec estampes).

raire avec ses scrupules, le dilettantisme dédaigneux avec ses raffinements, la sensualité contente avec son indifférence, et le « très-illustre, très-accompli, très-parfait » gentilhomme, devenu le cicerone de l'Europe, explique avec un sourire complaisant aux *barbares* venus du Nord[1] « la vertu » de ses peintres et « la bravoure » de ses sculpteurs.

Il y en a trop, je te dirai ici comme aux Uffizi : viens les voir. Cinq ou six tableaux de Raphaël se détachent : l'un est cette madone que le grand-duc emportait avec lui dans ses voyages; elle est debout, en robe rouge avec un long voile verdâtre, et la simplicité des couleurs ajoute à la simplicité de l'attitude. Un petit voile blanc diaphane avance par-dessus les fins cheveux blonds jusqu'au bord de son front. Les yeux sont baissés, le teint est d'une blancheur extrême; un coloris léger, comme celui de la rose des buissons, s'est posé sur ses joues; sa bouche toute petite est fermée; elle a le calme et la candeur d'une vierge allemande, Raphaël est encore à l'école de Pérugin. — Une autre peinture, *la Madone à la chaise*, fait contraste. C'est une belle sultane, circassienne ou grecque; sur sa tête est une sorte de turban, et des étoffes orientales rayées de vives couleurs, bordées de franges d'or, tombent autour d'elle; elle se courbe sur son enfant avec un beau geste d'animal sauvage; et ses yeux clairs, sans pensée, regardent librement en face. Raphaël est devenu païen et ne songe plus qu'à la beauté de la vie corporelle et à l'embellissement de la forme humaine. — On s'en aperçoit dans sa *Vision d'Ézéchiel*, petit tableau haut d'un pied, mais

1. *Voyage* de Milton en Italie.

du plus grand caractère. Le Jéhovah qui apparaît dans un tourbillon est un Jupiter à poitrine nue, aux bras bien musclés, à l'attitude royale, et les anges autour de lui ont de petits corps si bien portants qu'ils en sont gras. Rien ne subsiste ici de la fureur et du délire des voyants israélites; les anges sont riants, le groupe est harmonieux, la couleur saine et belle; l'apparition qui chez le prophète fait claquer les dents et frissonner la chair, n'aboutit chez le peintre qu'à élever ou à fortifier l'âme. Ce qu'on retrouve partout chez lui, c'est la perfection dans la mesure. Tous ses personnages, chrétiens ou païens, sont en équilibre et en paix avec eux-mêmes et avec le monde. Ils ont l'air de vivre dans l'azur comme il y a vécu lui-même, admiré dès l'abord, aimé de tous, exempt de traverses, amoureux sans folie, travaillant sans fièvre, et, dans cette sérénité continue, occupé à trouver un bras arrondi et une cuisse reployée pour un enfant, une oreille petite et un enroulement de cheveux pour une femme, cherchant, épurant, découvrant et souriant comme un homme qui écoute une musique intérieure. A cause de cela, il ne remue que faiblement les âmes qui manquent de calme.

Voilà pourquoi les peintres raffinés ou passionnés, ceux qui manient leur art avec quelque grand parti pris, d'après un instinct spécial et dominateur, me plaisent davantage. A ce titre, les portraits me frappent plus que tout le reste, parce qu'ils font saillir la particularité de la personne individuelle. L'un d'eux, attribué à Léonard de Vinci, s'appelle *la Religieuse*. Un voile blanc semblable à une guimpe est posé sur sa tête; la poitrine nue jusqu'au milieu du sein se gonfle avec une froideur superbe au-dessus d'une robe de velours noir. Le visage

est sans couleur, sauf les fortes et étranges lèvres rouges, et la physionomie tout entière est au repos avec une expression inquiétante. Ce n'est pas là une créature abstraite sortie du cerveau d'un peintre; c'est une femme réelle qui a vécu, une sœur de la Monna aussi compliquée, aussi pleine de contrastes intérieurs, aussi indéchiffrable que l'autre. Est-ce une nonne, une princesse ou une courtisane? Peut-être les trois à la fois, comme cette Virginie de Leyva dont on vient de déterrer l'histoire. Avec la pâleur mate du cloître, elle a la splendide nudité du monde, et l'incarnat des lèvres sur l'immobile figure blanche semble une fleur de pourpre éclose sur un sépulcre. Il y a une âme, une âme inconnue et dangereuse, qui dort ou veille sous cette poitrine de marbre.

Dans ce domaine, les plus grands maîtres sont les Vénitiens, Titien au premier rang. Les portraits de Raphaël (il y en a cinq ici) me disent moins de choses; il donne simplement, sobrement, largement, l'essentiel du type, mais non, comme l'autre, la profonde expression morale, la physionomie mouvante, l'originalité personnelle absolument infinie, tout le dedans de l'homme. On compte ici huit ou dix portraits de Titien, André Vesale l'anatomiste, l'Arétin, Luigi Cornaro, le cardinal Hippolyte de Médicis en costume de magnat hongrois, tous vivants, avec un regard étrange, inquiétant, inquiété, quoique immobile; — Philippe II d'Espagne, debout en costume d'apparat, culottes bouffantes, bas montant jusqu'au milieu de la cuisse, être blafard, à sang froid, à mâchoire saillante, qui semble avorté, disproportionné, inachevé, figé de naissance et par l'étiquette ; — mais surtout un patricien de Venise dont on ne sait pas

le nom, l'un des plus grands chefs-d'œuvre que je connaisse. C'est un homme de trente-cinq ans, tout en noir, blême, au regard fixe. Le visage est un peu amaigri, les yeux sont d'un bleu pâle, une mince moustache rejoint la barbe rare; il est de grande race et d'un haut rang, mais il a moins joui de la vie qu'un manœuvre; les délations, les anxiétés, le sentiment du danger l'ont creusé et miné par une usure incessante et sourde. Tête énergique, fatiguée et songeuse, qui connaît les résolutions soudaines aux noirs tournants de la vie : elle luit dans son entourage de tons sombres comme une lampe qui vacille dans un air funèbre.

Parfois la vérité est si vive que le portrait, sans que le peintre y songe, atteint le plus haut comique. Tel est celui que Véronèse a fait de sa femme. Elle a quarante-huit ans, l'air d'une douairière de cour, un double menton et une coiffure de caniche; avec sa robe de velours noir qui se décollette en carré dans un encadrement de dentelles, elle représente pompeusement, elle a tous ses atours; ample personne bien conservée, bien étalée, majestueuse et de bonne humeur, et dont la chair rouge, le contentement parfait, l'arrondissement universel rappellent vaguement les belles dindes prêtes pour la broche.

On ne peut pas quitter ces Vénitiens, le bleu profond de leurs paysages, les nudités lumineuses dans une ombre chaude, les rondeurs des épaules enveloppées dans un air palpable, la pulpe frémissante des chairs épanouies comme des fleurs de serre, les plis chatoyants des étoffes lustrées, les fières tournures des vieillards allongés dans leurs simarres, la voluptueuse élégance des visages de femmes, la force de regard, de structure et

d'étreinte avec laquelle les corps tordus ou dressés étalent l'opulence de leur séve et la vitalité de leur sang. Un Giorgione représente une nymphe poursuivie par un satyre ; avec quels mots peut-on rendre la jouissance de l'œil et la puissance du ton ? Tout est noyé dans l'ombre, mais l'ardente figure immobile, la belle épaule, le sein en jaillissent comme une vision ; il faut voir la chair vivante émergeant de la noirceur profonde, et la splendeur intense des tons pourprés qui vont se dégradant ou s'avivant depuis la noirceur de la nuit jusqu'à la flamme du plein jour ; en face, une *Cléopâtre* du Guide, gris de perle sur fond d'ardoise claire, n'est qu'un fade fantôme, l'ombre déteinte d'une demoiselle sentimentale. — Aussi vivante que la nymphe du Giorgione est une femme qu'on nomme la maîtresse du Titien, en robe bleue brochée d'or, avec des crevés de velours violacé. Ses tresses d'un blond clair luisent parmi de petits cheveux follets crêpelés; ses mains adorables, d'une finesse et d'un ton de chair exquis, sont au repos parce que sa toilette est faite; sa petite tête de très-jeune fille gaie et contente dans ses grands atours s'anime imperceptiblement par un demi-sourire de malice. Elle ressemble à la *Vénus au petit chien ;* si c'est la même, habillée ici, déshabillée là-bas, on conçoit le peintre, le patricien, l'écrivain qui s'enterrait tout entier dans une pareille félicité; cœur et sens, tout était pris ; dans une telle femme, selon les attitudes et la toilette, il y avait cinquante femmes. En effet, on ne lui demandait point d'âme ; on lui demandait seulement de la joie, de la beauté, de la parure : voyez dans les lettres de l'Arétin son ménage et les autres intérieurs de Venise.

Je coupe court, j'ai eu tort de me laisser entraîner par

mon goût ; j'aurais dû ne parler que des peintres de Florence. Il en est deux, André del Sarto et Fra Bartolomeo, que nous ne connaissons presque point chez nous, et qui ont atteint le faîte de leur art par l'élévation de leurs types, par la beauté de leurs ordonnances, par la simplicité de leurs procédés, par l'harmonie de leurs draperies, par le calme de leurs expressions. Peut-être est-ce dans ces génies moyens et complets qu'on prendra la plus juste et la plus pure idée de l'art et du goût de Florence. Il y a seize grands tableaux d'André del Sarto au palais Pitti, d'autres au palais Corsini et aux Uffizi, et des fresques encore plus belles au portique des Servites. Il y a cinq grands tableaux de Fra Bartolomeo au palais Pitti, surtout un *Saint Marc* colossal, moins fier et moins emporté, mais aussi grave et aussi grand que les *Prophètes* de Michel-Ange, d'autres aux Uffizi, enfin un admirable *Saint Vincent* à l'Académie. Ce moine est le plus religieux des peintres qui ont été complétement maîtres de la forme; nul n'a si bien accompli l'alliance de la pureté chrétienne et de la beauté païenne ; ce même homme dessinait ses madones nues avant de les peindre, afin de placer un corps véritable et parfait sous les draperies tombantes[1], et s'était fait dominicain, après la mort de Savonarole, afin d'obtenir le salut : assemblage étrange d'actions qui semblent se contredire et qui indiquent un moment unique dans l'histoire, celui où le paganisme nouveau et le christianisme ancien, se rencontrant sans se combattre et s'unissant sans se détruire, permettent à l'art d'adorer la beauté sensible et de relever la vie corporelle, mais à la condition qu'il

1. Dessins originaux aux Uffizi.

n'en aimera que la noblesse et n'en représentera que la gravité. Avec leur coloris modéré, atténué et toujours sobre, avec leur goût dominant pour le pur dessin, avec la mesure, l'équilibre et la finesse exquise de leurs facultés et de leurs instincts, les Florentins se sont montrés plus propres que les autres à remplir cette tâche. L'art italien a trouvé son centre dans Florence, comme jadis l'art grec dans Athènes. Comme jadis en Grèce, les autres villes étaient insuffisantes ou excentriques. Comme jadis en Grèce, les autres développements sont restés locaux ou temporaires, et comme jadis Athènes, Florence les a guidés ou ralliés autour d'elle. Comme jadis Athènes, elle a gardé sa primauté jusque dans la décadence. Par Bronzino, Pontormo, les Allori, Cigoli, Dolci, Pietro de Cortone, par sa langue et ses académies, par Galilée et Filicaja, par ses savants et ses poëtes, plus tard enfin par la tolérance de ses maîtres et la vivacité de son réveil, elle est demeurée en Italie la capitale de l'esprit.

DE FLORENCE A VENISE



BOLOGNE

17 avril. De Florence à Bologne.

On n'imagine pas un pays plus beau et plus fertile. A partir de Pistoie, la montagne commence ; de colline en colline, puis d'escarpement en escarpement, pendant deux heures, la voiture monte lentement sur un chemin en zigzag, et du bas au sommet tout est cultivé, habité. A chaque lacet de chemin on aperçoit des maisons, des jardins, des terrasses d'oliviers, des champs soutenus par des murs, des arbres à fruits abrités dans les creux, des morceaux de prairies vertes, partout des sources jaillissantes. Des femmes agenouillées lavent leur linge à la bouche dégorgeante des fontaines ou dans les petits canaux de bois qui distribuent l'arrosement et la fraîcheur sur les pentes. Si loin que le regard puisse aller, les vallées, les mamelons portent les marques du travail et de la prospérité humaine. Tout est mis à profit ; les châtaigniers couvrent les pointes trop âpres et les chutes de terrain trop roides. La montagne est

comme une terrasse énorme à gradins multipliés, façonnés exprès pour les divers genres de culture. Même à la cime, dans le voisinage des neiges, de petites terrasses larges de six pieds fournissent de l'herbe aux troupeaux. Les signes de cette industrie et de ce bien-être sont aussi visibles dans les habitants que sur le sol : les paysans ont des souliers ; les femmes, en gardant leurs bêtes ou en marchant, tressent de la paille ; les maisons sont en bon état, les villages sont nombreux, munis d'écoles communales ; à la cime de l'Apennin est un café qui porte le nom de la montagne. C'est vraiment ici le cœur de l'Italie ; par le génie, la puissance d'invention, la prospérité, la beauté, la salubrité, Florence surpasse Rome, et contre l'invasion étrangère cette barrière de montagnes serait une défense.

L'autre versant en forme une seconde : l'Apennin, avec ses contre-forts, est aussi épais que haut ; on redescend, et la route tourne parmi de petites gorges boisées où l'eau ruisselle, toutes vertes sous leur parure de bois roussâtres, encadrées dans les formes sérieuses des rocs nus. La nuit tombe, et le chemin de fer s'enfonce dans les défilés d'une nouvelle montagne : paysage dévasté, fantastique, horrible, comme ceux de Dante ; montagnes fendues, roches cassées, longs souterrains multipliés où la machine grondante plonge comme un tourbillon, vallons décharnés qui ne sont plus qu'un squelette ; le torrent court presque sous la roue des wagons, et de grandes plages de galets roulés blanchissent subitement sous la lune. Dans ce désert, au milieu d'un lit de cailloux entassés par l'hiver, au coin d'une gorge sépulcrale, on aperçoit parfois un arbre épineux, comme un spectre dans une crypte, et si le

train s'arrête, on n'entend autour de soi que le bruissement de l'eau froide sur la pierre nue.

17 avril. Bologne.

Bologne est une ville d'arcades : il y en a aux deux côtés de toutes les principales rues ; il est agréable de cheminer ainsi, l'été à l'ombre, l'hiver à l'abri de la pluie. Presque toutes les villes italiennes ont ainsi une invention ou une construction particulière qui ajoute aux commodités de la vie et qui sert à tout le monde. On n'entend l'agrément véritable et universel qu'en Italie; c'est peut-être parce que tout le monde en a besoin et y aspire.

Ce qui frappe dans les jeunes gens, ici comme à Florence et partout, ce qu'on remarque dans leur visage au théâtre, à la promenade, dans la rue, c'est un certain air d'amoureux, un sourire gracieux, des façons expansives et tendres ; rien de moqueur ni de sec à la française. Ils disent les mots *bella*, *vezzosa*, *vaga*, *leggiadra*, avec un accent particulier, celui de don Ottavio dans Mozart ou des jeunes premiers de l'opéra italien. Au théâtre de Florence, le ténor à genoux devant Marguerite faisait un contre-sens, mais exprimait parfaitement cet état de l'âme. Par la même raison, ils s'habillent d'étoffes claires, agréables à voir; ils portent des bagues, de grandes chaînes d'or; leurs cheveux sont lustrés ; il y a quelque chose d'éclatant et de fleuri dans toute leur personne.

Pour les femmes, la prunelle noire et hardie, la forte couleur des cheveux noirs audacieusement retroussés

ou massés en nattes luisantes, la forme vigoureusement marquée des pommettes et du menton, le front souvent carré, le bas du visage large et bien assis, la solide ossature de la tête, leur ôtent toute apparence de douceur, de délicatesse, et le plus souvent même tout air de noblesse et de pureté. En revanche, la structure et l'expression de leurs traits manifestent l'énergie, l'éclat, la hardiesse joyeuse, l'intelligence ferme et nette, le talent et la volonté de bien profiter de la vie. Quand on regarde aux vitrines des libraires les figures que les faiseurs de dessins politiques donnent à l'Italie, à ses provinces, on y retrouve le même caractère ; quoique déesses et déesses allégoriques, leurs têtes sont courtes, rondes, grossièrement rieuses et sensuelles. Rien de plus important que ces figures populaires et ces types acceptés. Voyez par contraste la douce Anglaise du *Punch*, aux longues boucles, aux robes trop neuves, ou la Française de Marcelin, coquette, sémillante, extravagante, ou la candide, honnête, primitive Allemande un peu niaise du *Kladderadatsch* et des petits journaux de Berlin. — Je viens de parcourir les rues à Bologne ; il est neuf heures du matin ; sur quatre femmes, il y en a toujours trois frisées, presque parées ; leur regard droit s'arrête avec assurance sur les passants ; elles vont tête nue, quelques-unes seulement laissent pendre sur leurs épaules un voile noir ; leurs cheveux bouffent superbement des deux côtés ; elles semblent équipées en conquête ; on ne peut se figurer une physionomie plus naturellement triomphante, une pareille démarche de prima donna sur les nues. Avec ce caractère, cet esprit et l'imagination des hommes, elles doivent être maîtresses.

Que peut-on faire à table d'hôte, sinon regarder ? Dans ce silence et cette communauté forcée, les yeux et le raisonnement travaillent. La dame qui est en face de moi est la femme d'un major qui tient garnison dans les Abruzzes, belle, quoique mûre, gaie, décidée, sûre d'elle-même, et quelle langue ! Le nord et le sud de l'Europe, les races latines et les races germaniques sont séparées de mille lieues par cette facilité de la parole, par cette hardiesse du jugement, par cette promptitude de l'action. Elle juge tout, raisonne de tout, de la paresse des paysans des Abruzzes, de leurs *vendette*, des embarras du gouvernement, de son chien, de son mari, des officiers du bataillon, de « notre beau régiment le 27e ». Elle me parle, elle adresse la parole à son voisin, un ecclésiastique qui a comme les autres l'air italien, je veux dire galant, obséquieusement poli. Ses phrases coulent avec la vélocité et la sonorité d'un torrent intarissable. — Avant-hier, une autre, de quarante-huit ans, avec un spencer noir, pomponnée de rubans, la figure rouge, occupait seule toute la conversation et faisait résonner la salle de son bavardage et de ses sentences. — L'autre jour, une petite bourgeoise jolie s'est trouvée mal dans l'intérieur de la diligence, et son mari l'a fait monter à côté de nous sur l'impériale. Elle nous a interrogés, elle a corrigé mes fautes de prononciation ; quand deux ou trois fois de suite je mettais mal l'accent ou que je n'attrapais pas le ton juste, elle s'impatientait et me régentait. Elle nous conte qu'elle vient de se marier, qu'elle et son mari n'avaient pas le sou pour entrer en ménage, etc. ; il y a trois hommes autour d'elle, c'est elle qui tient le dé et qui les mène. — J'ai dans l'esprit cinquante figures qui se rangent autour de

ces trois types. Le trait dominant, c'est la vivacité et la netteté de la conception, qui hardiment fait explosion sitôt qu'elle naît. Toutes leurs idées sont coupées à angles vifs; c'est la Française plus forte et moins fine; comme l'autre et plus que l'autre, elle a sa volonté, elle se fait centre, elle n'attend pas d'autrui sa direction, elle prend d'elle-même l'initiative. Rien de doux, de timide, de pudique, de contenu, de capable de s'enterrer dans un ménage, des enfants, un mari, à la façon germanique. Je mettais en regard involontairement les Anglaises qui étaient là. Il y en a de bien étranges, puritaines de fond, roidies par la morale, sortes de mécaniques à principes, l'une surtout sous son chapeau de paille en éteignoir, vraie *spinster* en herbe, sans toilette, sans grâce, sans sourire, sans sexe, toujours muette ou tranchante en paroles comme un couteau. Elle appartient certainement à l'espèce de ces demoiselles qu'on trouve remontant le Nil Blanc seules avec leur mère, ou qui gravissent le mont Blanc à quatre heures du matin, attachées par une corde à deux guides, la robe serrée en pantalons, arpentant la neige. Dans ce pays, la *sélection* artificielle a fait des moutons qui ne sont que viande, et la *sélection* naturelle des femmes qui ne sont qu'action. Mais la même force a opéré plus fréquemment dans un autre sens : l'énergie despotique de l'homme et le besoin d'un foyer paisible pour le travailleur tendu par la lutte du jour ont développé chez la femme les qualités du vieux fonds germanique, la capacité de subordination et de respect, la réserve craintive, l'aptitude à la vie domestique, le sentiment du devoir. Elle reste alors jeune fille jusque dans le mariage ; quand on lui adresse la parole, elle rougit ; si, avec tous les ménage-

ments et toutes les précautions possibles, on essaye de la faire sortir du silence où elle s'enferme, elle n'avoue son sentiment qu'avec une modestie extrême, elle le retire tout de suite. Elle est à mille lieues d'aspirer au commandement, à l'initiative, même à l'indépendance. Dans tous les couples anglais que je viens de voir, c'est l'homme qui est le chef; dans tous les couples italiens, c'est la femme.

Cela n'est guère étonnant, il semble ici qu'ils soient amoureux par nature et fondation. Les cochers et les conducteurs de la diligence ne parlaient pas d'autre chose. Devant une femme, comme en présence de tout objet beau ou brillant, ils arrivent du premier bond à l'admiration et à l'enthousiasme. *O quanto bella!* Vingt fois ces jours-ci j'ai entendu leurs explosions sincères et emphatiques. Ils ressemblent à des acteurs, à des mimes qui exagèrent. *Bello, bello, bellissimo palazzo! La chiesa è magnifica, stupenda, tutta di marmo, tutta di mosaïca!* — Leurs yeux les mènent, et leurs sens les emportent. Plus on regarde les races diverses, plus les aptitudes à la jouissance s'y montrent inégales. Quelques-unes sont à peine effleurées par le plaisir, d'autres en sont transportées et renversées. Chez les unes la jouissance ressemble au goût d'une pomme fade, chez les autres à la saveur fondante et délicieuse d'une grappe parfaite de raisin doré. Chez les unes, les choses extérieures produisent une suite presque unie de sensations ternes, chez les autres un va-et-vient tumultueux d'émotions extrêmes. Par suite, le train courant de la vie est changé; en toute âme, l'attrait est proportionné à la jouissance. Là-dessus j'aurais deux ou trois histoires à conter, l'une surtout digne de Bandello et du Pecorone:

j'étais confident et presque témoin dans une petite ville ; mais on conte ces histoires-là, on ne les écrit point. La langue française n'admet pas l'épanouissement de l'instinct simple et nu ; elle appelle crudité ce qui est beauté. Ici on est plus tolérant ; à la vérité, on s'espionne comme dans nos villes de province ; mais la société se contente de rire, elle n'exclut pas les amoureux, elle n'est pas prude.

17 avril. Bologne.

Les églises sont ordinaires, inachevées ou modernisées ; mais les sculptures sont frappantes.

Les plus précieuses sont à San Domenico, sur le tombeau de saint Dominique, décoré en 1231 par le restaurateur de l'art, Nicolas de Pise. C'est le premier monument qui montre la renaissance de la beauté en Italie. Songez qu'à ce moment, par les dominicains et les franciscains, l'esprit ascétique reprenait un nouvel élan, que l'art gothique régnait en Europe, qu'il franchissait les Alpes et bâtissait Assise. Et justement au plus fort de cette fièvre mystique, sur le marbre du premier inquisiteur, un statuaire retrouve la beauté virile des formes païennes. Aucune de ses figurines n'est maladive, exaltée ou maigre ; toutes sont robustes, saines, parfois joyeuses. Si elles ont un défaut, c'est l'excès de force. D'ordinaire leurs joues sont trop pleines, la carrure de la tête est trop massive, le corps rentassé est presque lourd. La grande Vierge du centre a la sérénité satisfaisante d'une bonne et heureuse mère de famille ; son *bambino* est large et prospère. La plus

vive et la plus franche expression de joie parfaite éclate dans une mère dont le fils, tué par son cheval, vient d'être ressuscité. Plusieurs figures de jeunes filles, l'une surtout à l'extrême gauche de la façade, semblent de florissantes et vigoureuses cariatides grecques. Sous la main de l'artiste, les personnages les plus ascétiques se sont eux-mêmes transformés ; quantité de grosses têtes de moines encapuchonnés sont rieuses et réelles : ce qui domine dans toutes les figures, c'est la placidité, la solidité, la belle humeur. Ainsi tourne autour des quatre pans de la tombe la belle procession de marbre, et les statuettes qui ornent le chapiteau, exécutées par Niccolo dell' Arca deux siècles plus tard, ne font que répéter avec un degré d'habileté plus grand la même conception ferme et libre ; deux jeunes gens surtout, l'un en cotte de mailles, l'autre botté comme les archanges du Pérugin, ont une fierté d'attitude admirable. Rien ne manque à cette châsse pour rassembler en quelques pieds carrés tout le développement de la sculpture. Un ange à genoux sur la gauche, serein et noble, un saint Pétrone, grandiose et sévère, qui tient la ville dans sa main, ont été taillés par le ciseau de Michel-Ange, et du premier jusqu'au dernier maître, tous les ouvrages sont de la même famille, païenne, énergique et bien membrée. — Si maintenant on se promène dans l'église, on verra que dans ce grand espace de trois siècles l'idée primitive n'a pas fléchi. Un tombeau de Taddeo Pepoli en 1337, solide et beau, n'a rien des fanfreluches gothiques; aux deux côtés, deux saints debout, tranquilles, en grand manteau, regardent une figure agenouillée qui leur offre une petite chapelle. — Plus loin, le monument d'Alexandre Tartegno en 1477,

dans une niche cintrée, brodée de fleurs, de fruits, de têtes d'animaux, de colonnettes corinthiennes, montre, au-dessus du mort couché, trois Vertus au visage ample et riant, aux vêtements richement fouillés, à l'attitude recherchée et expressive. Ce sont là les tâtonnements compliqués, les mélanges d'idées par lesquels, au quinzième siècle, commence la renaissance; mais, parmi les divers détours de sa pensée, le sculpteur a gardé la même race de corps empreinte dans sa mémoire, et c'est toujours le sentiment de la charpente humaine, de la musculature solide, de la vie naturelle et nue qui l'a guidé.

Cette grande ville est triste et mal tenue. Plusieurs quartiers semblent déserts; des polissons jouent et se houspillent sur les places vides. Quantité d'hôtels monumentaux semblent mornes comme les maisons de nos villes de province. En effet, c'était une ville provinciale gouvernée par un légat du pape; d'une république agitée on avait fait une cité morte. — On se fait indiquer le meilleur café, et on en sort vite; c'est un estaminet de bicoque. On regarde un instant deux tours penchées bâties au douzième siècle, carrées, bizarres, et qui n'ont rien de l'élégance de Pise. On arrive à l'église principale, San Petronio, basilique ogivale et à dôme, d'un gothique italien et d'espèce inférieure : on pense avec regret aux beaux monuments de Pise, de Sienne et de Florence; le gouvernement républicain et la libre énergie inventive n'ont point duré assez longtemps ici pour finir leur édifice. Le bâtiment est coupé en deux, inachevé; on a badigeonné l'intérieur, les trois quarts des fenêtres ont été bouchées, la façade est incomplète. Dans le jour blafard que laissent entrer les ouvertures trop

rares, on aperçoit quelques bonnes sculptures : *Ève et Adam* d'Alfonso Lombardi, une *Annonciation ;* mais on n'a pas le courage de les sentir, les yeux sont attristés. On sort, et de l'escalier dégradé on voit une place sale, des mendiants, une canaille de vagabonds qui flânent. On se retourne par acquit de conscience, et tout d'un coup on est remué. Sur la porte centrale est un cordon de figures superbes, grands et vigoureux corps nus aux torsions et aux tournures païennes, une admirable Ève naissante, une autre Ève filant pendant qu'Adam laboure, Adam se renversant pour cueillir la pomme avec un mouvement d'une vitalité puissante. Elles sont de Jacopo della Quercia, il les fit en 1425 : c'est le moment où Ghiberti ciselait les portes du Baptistère ; mais Ghiberti annonçait Raphaël, et Quercia semble devancer Michel-Ange.

Cela ranime, et l'on va jusqu'à une fontaine qu'on découvre sur la gauche. Ici la renaissance et le paganisme atteignent leur extrême. Au sommet est un superbe Neptune de bronze par Jean de Boulogne[1], non pas un dieu antique, calme et digne d'être adoré, mais un dieu mythologique qui sert à l'ornement, qui est nu et qui étale ses muscles. Aux quatre coins du bassin, quatre enfants, joyeux et bien tordus, empoignent des dauphins qui frétillent ; sous les pieds du dieu quatre femmes à jambes de poissons déploient la magnifique nudité de leurs corps cambrés, la sensualité franche de leurs têtes hardies, et pressent à pleines mains leur sein gonflé pour en faire jaillir l'eau.

1. 1568.

Pinacothèque

On fait une première fois le tour du musée, et tout de suite on se sent amené, ramené, arrêté devant le tableau capital, la *Sainte Cécile* de Raphaël.

Elle est debout, entourée de quatre personnages debout, et au-dessus d'eux, dans le ciel, les anges chantent d'après un livre ; rien de plus : on voit que le peintre ne poursuit point les attitudes variées ni l'intérêt dramatique ; nulle recherche ou effet de coloris ; un ton rougeâtre, d'une force et d'une simplicité admirables, enveloppe toute la peinture. Tout le mérite est dans l'espèce et la qualité des personnages ; couleur, draperie, gestes, le reste est là comme un accompagnement grave et sobre qui ne fait que soutenir la solidité du corps et la noblesse du type.

Comment définir ce type? La sainte n'est ni angélique ni extatique ; c'est une forte et saine jeune fille, bien membrée et bien portante, au sang abondant et chaud, dorée par le soleil italien d'une franche et belle couleur. A sa gauche, une autre jeune fille moins robuste et plus jeune a plus d'innocence, mais sa pureté n'est encore que du calme. A mon sens, si honnêtes et si chastes qu'elles soient, elles le sont moins par tempérament que par adolescence : leur tête placide n'a pas encore pensé ; leur paix est celle de l'ignorance. Et comme avec Raphaël il faut aller, pour trouver des comparaisons, jusqu'aux sommets de l'idéal, je dirai qu'à mes yeux deux types seulement surpassent les siens, l'un qui est celui des déesses grecques, l'autre qui

est celui de certaines jeunes filles du Nord. Avec la même perfection de structure et la même sérénité d'âme, elles ont quelque chose de plus : les premières, la souveraine fierté des races aristocratiques; les autres, la souveraine pureté du tempérament spiritualiste.

On voit très-bien ici le moment de l'art que cette peinture représente. Ces cinq figures debout, non plus que celles du Pérugin, qui sont en face, ne sont point liées, entraînées dans une action commune; chacune d'elles existe pour elle-même; l'ordonnance est la plus simple possible, presque primitive; c'est un tableau d'église et non pas une décoration d'appartement : il a été commandé par une dame pieuse, et sert à la piété encore plus qu'au plaisir. Mais d'autre part les personnages ne sont plus roides comme chez Pérugin; leur immobilité ne leur interdit pas le mouvement. Ils sont robustes, largement musclés et drapés, beaux, libres, heureux comme des figures antiques. Le peintre a cette fortune unique de se trouver entre le christianisme, qui s'affaisse, et le paganisme, qui va triompher, entre Pérugin et Jules Romain. Dans tout développement il y a un moment parfait, et un seul; Raphaël s'en est approprié un, comme Phidias, Platon et Sophocle.

Quelle distance entre cette *Sainte Cécile* et les tableaux du Pérugin son maître, de Francia son ami, qu'il priait de corriger son œuvre! Il y en a six de Francia alentour, des madones copiées sur le réel et bienveillantes, un peu moins nettes et sèches que celles de Pérugin, mais qui se sentent toujours de l'art littéral et de la main dure de l'orfévre. Comme tout s'est ennobli, dégagé, agrandi aux mains du jeune peintre! Et comme on comprend le cri d'admiration de l'Italie!

Il fait tort à ses successeurs, aux Bolonais qui remplissent la galerie. Quand du tableau de Raphaël on passe à leurs peintures, il semble que d'un écrivain simple on arrive à des rhéteurs. Ils cherchent des effets, ils font des phrases, ils ne savent plus parler correctement leur langue; ils forcent ou faussent le sens des mots; ils raffinent et ils exagèrent; l'ambition de leur style fait contraste avec la mollesse de leur pensée et avec la négligence de leur diction. Et cependant ce sont des travailleurs zélés, des restaurateurs de la langue. Comparés aux Vasari, aux Sabbatini, aux Passerotti, aux Procaccini, à leurs prédécesseurs, à leurs rivaux, aux disciples dégénérés des grands maîtres, ils sont attentifs et sobres. Ils ne veulent plus peindre de pratique, avec des recettes, comme leurs contemporains, artistes expéditifs qui se faisaient une gloire de faire des figures de cinquante pieds, de fournir par jour une demi-toise de peinture, même de peindre avec les deux mains, d'oublier la nature, de tout tirer de leur génie, d'entasser les musculatures outrées, les raccourcis extraordinaires, les poses emphatiques, dans de grandes machines traitées avec un sans-gêne de fabricant et de charlatan. Ils font tête au courant, étudient les anciens maîtres, restent longtemps pauvres et sans commandes, et enfin ouvrent une école. Là on travaille et on n'oublie rien pour s'instruire dans toutes les parties de l'art. On copie des têtes vivantes et on dessine d'après le modèle nu; les plâtres des antiques, les médailles, les dessins originaux des maîtres fournissent des exemples. On apprend l'anatomie sur le cadavre, et la mythologie dans les livres. L'architecture et la perspective sont enseignées; on discute et compare les procédés des maîtres

anciens et des maîtres modernes ; on observe les transformations de traits qui font d'une figure virile une figure féminine, d'une forme inanimée une forme humaine, d'une attitude tragique une attitude comique. On devient savant, érudit même, éclectique et systématique. On établit des principes et on dresse un canon pour les peintres, comme avaient fait jadis les Alexandrins pour les orateurs et les poëtes. On recommande « le dessin de l'école romaine, le mouvement et les ombres des Vénitiens, le beau coloris de la Lombardie, le style terrible de Michel-Ange, la vérité et le naturel de Titien, le goût pur et souverain du Corrége, la prestance et la solidité de Pellegrini, l'invention du docte Primatice, et un peu de la grâce du Parmesan[1]. » On s'approvisionne et on s'exerce. Voyons quels fruits cette patiente culture va donner.

Il y a ici treize grands tableaux de Louis Carrache, entre autres une *Nativité de saint Jean-Baptiste* et une *Transfiguration sur le mont Thabor*. On n'imagine guère de personnages plus déclamatoires que les trois corps d'apôtres à demi renversés, surtout celui dont on voit l'épaule nue ; ce sont des colosses faits trop vite, sans substance ni solidité. — Son neveu Augustin est meilleur peintre, et sa *Communion de saint Jérôme* a fourni les principaux traits au tableau semblable du Dominiquin; mais, comme son oncle, il subordonne le fond à l'accessoire, la vérité à l'effet, les corps et les tons au mouvement et à l'expression. — Le second neveu, Annibal Carrache, est le plus habile de tous. Deux de ses tableaux, qui représentent la Vierge dans sa gloire,

1. Sonnet d'Augustin Carrache

conviennent à la piété sentimentale du siècle ; le clair-obscur qu'il emploie, la multitude des teintes noyées les unes dans les autres caressent les émotions ambiguës de la dévotion molle. Son Saint Jean qui montre la Vierge ressemble à un *amoroso ;* près de lui, un homme agenouillé, à grande barbe noire, s'épanche avec une complaisance attendrie qui n'est pas exempte de fadeur. La Vierge sur son trône, le saint et la sainte qui l'accompagnent se penchent avec une grâce languissante. Cette belle sainte elle-même dans sa robe d'un violet pâle, avec ses mains potelées et ses doigts écartés, cette Vierge avec son air de rêverie aimable, sont des dames demi-amoureuses et demi-mystiques. Si l'on cherche le sentiment que l'art restauré par les Carrache s'emploie à manifester, c'est celui-là. Vers la fin du seizième siècle, en Italie, le caractère des hommes s'est transformé. La terrible secousse et les ravages infinis des invasions étrangères, la ruine des républiques libres et l'établissement des tyrannies soupçonneuses, l'appesantissement irrémédiable de la dure domination espagnole, la restauration catholique et jésuitique, l'ascendant de papes dévots et inquisiteurs, la persécution des penseurs indépendants et l'institution de la surveillance cléricale ont brisé le ressort de la volonté humaine ; on se laisse aller et on s'affaisse ; on devient épicurien et hypocrite ; on se confesse et on fait l'amour. Quelle distance entre la belle humeur, la fantaisie légère et insouciante, la sensualité naturelle et saine de l'Arioste et la fantasmagorie de commande, la volupté troublante et maladive, la chevalerie et la piété d'opéra qu'on trouve cinquante ans plus tard chez le Tasse ! Et ce pauvre Tasse est jugé impie ; on l'oblige à

refaire sa croisade, à élaguer ses amours, à sublimer ses personnages, à les changer en allégories. L'homme s'est amolli et gâté ; ce ne sont plus les idées fortes et droites qui lui plaisent, ce sont les raffinements, les mignardises, les sentiments mélangés, nuancés, composés de plaisir et d'ascétisme, incertains entre le théâtre et l'église, entre le prie-Dieu et l'alcôve. Le même sourire se pose alors sur les lèvres des déesses et des saintes; la nudité des Madeleines chrétiennes s'étale aussi engageante que celle des Vénus païennes, et le cavalier retrouve sa maîtresse parée, souriante, les bras ouverts, sur les dorures de sa chapelle comme sur les dorures de son palais. L'amour lui-même a changé, il n'est plus franc et âpre : la Fornarine de Raphaël ne leur semblerait qu'un corps bien portant; ils lui veulent un attrait plus touchant et plus compliqué, des séductions plus fines et plus enivrantes, une douceur mélancolique et mystérieuse, la grâce caressante et vague de l'abandon rêveur, des yeux noyés ou illuminés qui interrogent l'espace, des formes molles qui se perdent dans la profondeur de l'ombre, des draperies enroulées ou déployées avec une curiosité savante dans l'alanguissement de la lumière ménagée et sous la magie du clair-obscur. Ils ont besoin d'affectation et de recherche, comme leurs prédécesseurs de force et de simplicité ; de toutes parts, parmi les différences des écoles, avec le Baroche, Cigoli, Dolci, comme avec les Carrache, le Dominiquin, le Guide, Guerchin, l'Albane, on voit paraître la peinture qui correspond aux doucereuses beautés de la poésie qui règne, du sigisbéisme qui commence et de l'opéra qui va se fonder.

Quand l'âme est devenue faible, elle demande des

émotions fortes; le raffinement conduit à la violence, et les nerfs, qui avec l'habitude de l'action ont perdu l'équilibre stable, exigent, après le chatouillement des sensations délicates, le tapage des impressions extrêmes. C'est pourquoi cette peinture sentimentale devient outrée ; il faut ranimer les fidèles tantôt avec un pâle visage de morte, tantôt par une boucherie de martyrs, tantôt par le contraste de figures grossièrement vulgaires et de figures délicieusement célestes, toujours par l'emploi des gestes excessifs, des attitudes frappantes, des personnages multipliés, des oppositions dramatiques. Sur cette donnée, les Bolonais prodiguent leur talent et leur art. Un grand tableau du Dominiquin, *Notre-Dame du Rosaire*, rassemble et entasse quatre ou cinq scènes tragiques, ayant pour but de montrer l'efficacité du saint rosaire : deux femmes qui s'embrassent et qu'un guerrier à cheval veut percer de sa lance, un soldat qui veut poignarder une femme qui crie, un ermite qui meurt sur la paille, un évêque en chape qui supplie Notre-Dame, tout cela accumulé dans un seul cadre; figures effrayées ou pleurantes, bourreaux mélodramatiques, la pitié, la terreur et la curiosité sollicitées à l'envi et sans relâche; sur tout cela, une pluie de fleurs et de chapelets qui tombent, la Madone entourée d'anges folâtres ou larmoyants qui portent la couronne d'épines avec la croix, le linge de sainte Véronique et les autres insignes de la dévotion machinale ; — tout en haut, le petit Jésus qui lève comme en triomphe un bouquet de roses. Voilà la piété du temps telle que je l'ai vue à Rome dans les églises jésuitiques, piété à grand orchestre, et qui veut conquérir son public à force d'agréments et d'excitations.

— Son célèbre *Martyre de sainte Agnès* est du même goût. Sur le devant gisent des cadavres entassés, l'un la bouche ouverte par son dernier cri ; une femme effrayée se renverse en arrière avec un geste théâtral, et son enfant se cache dans sa robe. Cependant sur un bûcher, la sainte, blanche, les yeux au ciel, tend la gorge pendant qu'un petit agneau, symbole de sa douceur, essaye d'approcher pour lécher son pied. Derrière elle, le bourreau, le crâne éclairé, le masque dans l'ombre, tout brun et rougeâtre, fait ressortir par l'énergie de son coloris et la férocité de son visage la pâleur et la suavité de la victime; tête dure et bornée, excellent boucher, attentif à bien enfoncer le couteau. Au sommet paraît un chœur d'anges qui fait tapage ; le Christ se penche d'un air intéressant pour prendre la couronne et la palme qu'un ange, domestique bien appris, a soin de lui présenter. Et cependant le talent surabonde ; il y a dans toute cette œuvre de la richesse, de la vérité, de l'expression ; Dominiquin est un vrai peintre, il a senti, il a cherché, il a osé, il a trouvé. Quoique né dans un temps où les types étaient connus et classés, il a été original ; il est revenu à l'observation, il a découvert une portion ignorée de la nature humaine. Dans son *Pierre de Vérone*, l'effroi du saint, le front plissé, contracté, les mains crispées qui vont audevant du coup, la figure bouleversée de l'autre moine qui se sauve en levant les bras avec un désespoir mêlé d'horreur, toutes les attitudes et les physionomies sont des inventions neuves ; pour la première fois, voici l'expression complète, abandonnée, de la passion ; même la terreur est si vraie, que les deux têtes ont quelque chose de grotesque. Dominiquin n'a jamais

peur de la vulgarité. Il part du réel, de la chose *vue ;* c'est un étrange contraste que celui de son éducation classique et de sa sincérité native, de ce qu'il sait et de ce qu'il sent.

Presque tous les peintres de cette école ont des tableaux ici ; il y en a trois principaux de l'Albane, tous religieux, mais aussi mignards que ses peintures païennes. Par exemple, dans son *Baptême de Jésus*, les anges sont des pages galants de bonne maison ; peut-être est-il de tous les maîtres celui qui exprime le mieux le goût de cette époque, doucereux et fade, amateur de nudités sentimentales et de mythologie souriante. — Cinq ou six tableaux du Guerchin aux tons cadavéreux, aux puissants effets d'ombre, sont frappants, mais inférieurs à ceux que j'ai vus à Rome. Au contraire, ceux du Guide sont supérieurs. Je ne connaissais de lui que les œuvres de sa seconde manière, presque toutes grises, blafardes, sans corps ni substance, fabriquées vite et de recette, simples contours agréables, d'une élégance mondaine et facile, mais qui n'enferment point un être solide et vivant. Il avait pourtant un beau génie, et si le caractère eût chez lui égalé le talent, il était fait pour monter au premier rang dans son art. Ici, dans la verdeur et la séve de son invention primitive, il est tragique et il est grand. Il n'est point encore tombé dans le coloris délavé et déteint; il sent la puissance dramatique des tons et tout ce que les fortes oppositions, les tristesses lugubres des teintes brouillées, assombries, disent au cœur de l'homme. Autour de son Christ en croix et des saints qui pleurent, le ciel est nébuleux, presque noir, chargé d'orages, et les personnages dressés dans leurs vastes draperies mouvantes,

saint Jean dans son énorme manteau rouge, les mains jointes en désespéré, la Madeleine au pied de la croix toute ruisselante de cheveux et de plis tombants, la Vierge dans sa triste robe bleue encapuchonnée d'un manteau cendré, tout ce chœur souffrant forme par ses couleurs et ses masses une sorte de clameur et de déclamation grandiose qui monte vers le ciel. — Plus grandiose encore est cette tragédie qu'on nomme *Notre-Dame de la Pitié*, et qui couvre un pan entier de muraille. Cinq figures colossales, les saints défenseurs de Bologne en larges chapes damasquinées, en frocs terreux, en habits de guerriers, apparaissent ensemble, et derrière eux, dans l'éloignement, on distingue la forme obscure des bastions, les tours de la ville, sur laquelle leur protection s'étend. Au-dessus d'eux et comme à un étage supérieur du monde céleste, le Christ mort entre deux anges qui pleurent étale sa pâleur livide ; plus haut encore, au sommet de la région mystique, une grande Vierge douloureuse enveloppée d'une draperie bleue trouve dans son propre deuil une plus profonde compassion des misères humaines. C'est un fond de chapelle : on en faisait de plus purs et de plus chrétiens aux temps de piété primitive et parfaite ; mais pour la piété agitée des âges ultérieurs, pour une ville catholique et épicurienne, tout d'un coup ravagée par une peste et courbée sous une grande angoisse, il n'y a pas de peinture plus appropriée et plus émouvante.

II

RAVENNE

De Bologne à Ravenne, 18 avril.

Cette campagne semble faite pour plaire à un homme du Nord, à des yeux qui, rassasiés de formes trop nettes et lassés par une lumière trop vive, se reposent volontiers sur les horizons vaporeux, indéfinis, remplis d'air humide. Il a plu; les grandes nuées charbonneuses dorment dans le ciel et à l'horizon traînent jusqu'à terre. Parfois un dos blanc de nuage fait luire son satin au milieu du brouillard pâle; un soleil invisible chauffe les bancs de vapeurs, et çà et là des rayons tamisés percent comme une aigrette de diamants la gaze grisâtre et moite. Vers l'est s'étend une plaine infinie, toute plate. Ses myriades d'arbres forment dans le lointain, au bord du ciel, une prodigieuse toile d'araignée aux fils brouillés, ténus, innombrables. Leurs cimes encore brunes se marient aux jeunes verdures du printemps, aux saules, aux peupliers bourgeonnants, aux splendides blés verts. La terre a bu largement; l'eau

brille dans les rigoles, dans les fossés, dans les lagunes, et lieue après lieue, à gauche, à droite, les yeux retrouvent toujours dans les champs cultivés les interminables rangées d'ormes où s'entrelacent, cheminant de tronc en tronc, les sarments tortueux des vignes.

Conversation avec un ecclésiastique du pays, ancien directeur de collége. Ici, par principe, le clergé est pour le pape ; mais toute la bourgeoisie, toutes les personnes qui ont un peu d'instruction, la plus grande partie de la noblesse, même à Ravenne, où l'aristocratie a tant de morgue, sont pour le nouvel état des choses.

Mon ecclésiastique est libéral, approuve beaucoup les écoles et l'armée, qui sont les deux grandes institutions récentes. Selon lui, le naturel est très-violent en ce pays ; ils en viennent tout de suite aux coups de couteau (lord Byron, dans ses *Mémoires*, les appelle de beaux tigres à deux jambes). S'ils ont reçu une offense, ils s'embusquent le soir et tuent l'offenseur. Rien de plus utile à de pareilles gens que les écoles ; l'instruction, la réflexion, le raisonnement, sont les seuls contrepoids qui puissent faire équilibre à l'instinct et au tempérament. Quant à l'armée, non-seulement c'est une école d'obéissance et d'honneur, c'est encore un exutoire ; rien de plus applicable ici que le proverbe : *oziosi, viziosi ;* le trop-plein de férocité doit s'utiliser honorablement contre l'ennemi, au lieu de se dépenser criminellement contre le voisin ; beaucoup d'hommes énergiques qui auraient été des malfaiteurs privés deviennent ainsi des défenseurs publics. Du reste, il y a peu de réfractaires, et leur nombre diminue d'année en année. Au commencement, l'inconnu, la transplanta-

tion, les effrayaient; depuis, les récits de leurs camarades les ont rassurés, et l'éclat de l'uniforme commence à les séduire. Un autre bienfait, c'est la sévérité des tribunaux; les assassinats sont moins nombreux depuis qu'un condamné n'est plus gracié au bout de six mois. L'important en ce pays est de mettre un frein aux passions, qui sont tout à fait sauvages, et le régime nouveau travaille en ce sens. — Il est clair maintenant pour moi que dans toute l'Italie la révolution a pour promoteurs et soutiens les gens éclairés, la classe moyenne et bourgeoise, et que la difficulté pour celle-ci est de gagner, civiliser, italianiser le peuple. — Lord Byron, en 1820, à Ravenne, disait déjà que les gens instruits étaient seuls libéraux, et que, dans l'insurrection projetée, les paysans ne se lèveraient pas.

Le train s'arrête, et à un quart de lieue de la ville on aperçoit un dôme rond, bas, entre les verdures des peupliers; c'est le tombeau de Théodoric. Les piliers trempent dans un marécage, les portes tombent moisies par l'humidité; les blocs de la rotonde semblent avoir été dégradés à coups de marteau. L'énorme coupole, large de trente-quatre pieds, d'un seul bloc, a été fendue par la foudre. Rien dans l'intérieur, sauf un autel et des noms de commis voyageurs écrits au crayon, de plates plaisanteries dessinées sur le mur suintant. Le sarcophage où reposait le corps a été enlevé; le vieux roi a été chassé de son sépulcre en même temps que ses Goths de leur domaine, et, dans l'eau moisie qui baigne la crypte vide, les grenouilles coassent.

On revient vers Ravenne, et le spectacle est encore plus triste. On n'imagine pas une ville plus abandonnée, plus misérablement provinciale, plus déchue. Les

rues sont désertes ; un petit cailloutage aigu sert de pavé ; au milieu se traîne un ruisseau fangeux; point de palais ni de boutiques. Deux façades administratives bien raclées, l'académie et le théâtre, tranchent seules sur tout ce désordre par leur propreté et leur platitude. On aperçoit de vieilles tours roussies et lézardées, des restes de construction ancienne appropriés à de nouveaux usages, des colonnettes blanches encastrées dans un mur de Théodoric, quantité de recoins bourgeois ou villageois. Qu'est-ce que le pauvre Byron, même avec la Guiccioli, pouvait faire ici ? Des drames noirs, des projets de conspiration, du byronisme. La ville est morte depuis je ne sais combien de siècles ; la mer s'est retirée d'elle ; c'est la dernière station de l'empire romain, sorte d'épave ensablée que Byzance, en se retirant, a laissée sur la côte. Sur cette côte malsaine et peu visitée, la cité n'a pu refleurir au moyen âge comme celles de la Toscane. Encore aujourd'hui elle est byzantine, plus désolée qu'une ruine, parce que la moisissure est pire que l'effondrement. Un canal amène la mer, et l'on voit sur son eau dormante quelques barques, quatre ou cinq petits navires. La seule beauté de la ville est cette forêt de pins qui s'est enfoncée entre elle et le flot saumâtre, et dont les têtes lointaines, les cercles noirâtres font une barre au bord du ciel.

Ravenne.

Les voyageurs qui ont visité l'Orient disent que Ravenne est plus byzantine que Constantinople elle-même. Une pareille ville est unique ; quoi de plus étrange que ce monde byzantin ? Nous ne le connaissons pas assez,

nous avons une collection de chroniqueurs plats et Gibbon, qui en donne une idée telle quelle ; mais la distance est infinie entre une pure idée et une image colorée, complète. Quel spectacle que celui d'un monde dans lequel finit et se traîne pendant mille ans la civilisation antique, sous un christianisme gâté et parmi des importations orientales! Il n'y a rien de semblable dans l'histoire ; c'est un moment unique de l'âme et de la culture humaine. Nous connaissons bien des commencements, des croissances, des floraisons de peuples, même quelques décadences partielles, celles de l'Italie et de l'Espagne ; mais une dégénérescence si longue et si compliquée, une gigantesque moisissure de mille ans dans un vase clos, aigrie par des ferments d'espèces si nombreuses et si contraires, nous n'en avons point d'exemple. Il y a deux civilisations, toutes deux semblables à des déformations, à des enflures, à des pustules énormes de la nature humaine, dont je voudrais voir le récit, non par un antiquaire, mais par un peintre, — Alexandrie et Byzance. Ajoutez l'Inde et la Chine quand les érudits auront défriché le terrain archéologique.

La premiere église que l'on rencontre, Sant' Apollinare, est une large façade en forme de pignon, munie d'un portique que soutiennent des arcades portées sur des colonnes. La forme de la basilique latine subsiste encore dans la grande nef à plafond plat, et vingt colonnes de marbre veiné, apportées de Constantinople, profilent leur chapiteau corinthien, déjà gâté, jusqu'à l'abside ronde. L'édifice est du sixième siècle, mais les mosaïques inaltérables, qui des deux côtés couvrent la frise de la nef, montrent aussi clairement qu'au premier

jour ce que l'art grec était devenu aux mains monastiques des théologiens disputeurs et des césars fardés du bas-empire.

C'est encore l'art grec; dix siècles après leur mort, les sculpteurs du Parthénon gardent leur prise sur l'esprit humain, et les idiots bavards qui usurpent maintenant la scène du monde aperçoivent toujours de leurs yeux clignotants, comme à travers un brouillard, les grandes formes et les nobles draperies qui jadis se sont ordonnées sur le fronton païen des temples. Deux processions s'allongent au-dessus des chapiteaux, l'une de vingt-deux saintes qui aboutit à la Vierge, l'autre de vingt-deux saints qui aboutit au Christ, et ni dans l'une ni dans l'autre la laideur expressive, l'exacte imitation de la vulgarité réelle, telle qu'on la voit au moyen âge, n'apparaissent encore. Au contraire, les figures des femmes, régulières, un peu longues, calmes, quoique tristes, ont une dignité presque antique; les cheveux tombent en tresses et se relèvent au sommet du front comme dans la coiffure des nymphes; leur stole descend en longs plis graves. Aussi grave se développe la file des grandes figures viriles, et près du Christ et de la Vierge, des anges prient en grands vêtements blancs, le front ceint d'une bandelette blanche. Mais là s'arrêtent les réminiscences : les artistes savent de tradition qu'un personnage doit être drapé, qu'il faut préférer tel ajustement de cheveux, telle forme de visage; ils ne savent plus quel corps viril, quelle âme jeune et saine vivait sous ces dehors. Ils ont désappris l'observation du modèle vivant, les Pères la leur ont interdite; ils copient des types acceptés; de copie en copie, leur main machinale répète servilement des contours que leur es-

prit a cessé de comprendre et que leur imitation maladroite va fausser. D'artistes ils sont devenus ouvriers, et, dans cette chute chaque jour plus profonde, ils ont oublié la moitié de leur art. Ils n'aperçoivent plus les diversités de l'homme, ils répètent vingt fois de suite le même geste et le même vêtement ; leurs vierges ne savent toutes que porter une couronne et s'avancer d'un air immobile, toutes avec une grande étole blanche, un surtout de drap d'or rayé ou écailleux comme une robe chinoise, un grand voile blanc attaché sur la tête, des souliers orange, — bref l'ancien costume grec allongé à la façon monastique et brodé de paillettes orientales. Nulle physionomie ; souvent les traits du visage sont aussi barbares que les dessins d'un enfant qui s'essaye. Le col est roide, les mains sont en bois, les plis de la draperie sont mécaniques. Les personnages sont des ébauches d'hommes plutôt que des hommes ; quand, à travers l'ébauche, on démêle l'homme, on découvre un spectacle plus triste, je veux dire l'abâtardissement du modèle par delà l'ineptie du mosaïste et la décadence de l'homme par delà la décadence de l'art.

En effet, il n'y a pas un de ces personnages qui ne soit un idiot hébété, aplati, malade. Les paroles manquent pour exprimer leur physionomie, cet air d'un homme bien bâti et dont les aïeux étaient de bonne race, maintenant à demi détruit et comme dissous par un long régime de jeûne et de patenôtres. Ils ont cette mine terne, cette sorte d'affaissement et de résignation mollasse où la créature vivante, inutilement frappée, ne rend plus de son[1].

1. Voyez surtout le septième personnage à gauche du Christ.

Ils n'ont plus d'action, ils n'ont plus de volonté, ils n'ont plus de pensée, ils n'ont plus d'âme; ils ne savent pas se tenir debout, quoique debout. On croirait à des vices secrets, tant l'épuisement du sang et de la vitalité humaine est visible. Les anges sont de grands niais, avec des yeux écarquillés, des joues creuses, et cet air guindé, figé, des paysans qui, tirés des champs et transportés dans la régularité, dans la contention, dans les contraintes de la théologie et du séminaire, s'étiolent et jaunissent, béants et ahuris. Au-dessus des anges, plusieurs saints semblent sortir d'une longue nausée et d'une longue fièvre : on ne croit pas, avant de les avoir vus, qu'un homme vivant puisse devenir aussi inerte et aussi flasque, perdre à ce point toute sa substance physique et morale. Mais ce qui porte l'impression à son comble, c'est le Christ et la Vierge. Le Christ, en robe brune, avec la barbe et la belle chevelure des anciens dieux, n'est plus qu'un Dieu consumé et rétréci ; le front, siége de l'intelligence, s'est réduit et presque effacé ; les lèvres se sont amincies, la figure s'est effilée, les grands yeux sont caves. Rien n'égale cette dégradation, si ce n'est celle de la Vierge. La *panagia* s'est étriquée à un degré extraordinaire ; elle n'a plus que des yeux, presque point de nez et de bouche ; ses longues mains fluettes, son visage décharné, sont ceux d'une poitrinaire blême qui va finir ; elle fait un geste de mannequin, celui d'un squelette dont les os et les tendons jouent encore, et son grand manteau violet ne laisse rien voir de son corps étique.

Quelle est la machine qui, prenant dans ses engrenages la plante humaine, en a exprimé insensiblement tout le suc et toute la séve pour ne laisser d'elle qu'une

forme vide et un détritus inerte? D'abord la brutale république romaine, puis la pesante fiscalité des césars de Rome, puis la fiscalité plus pesante des césars de Byzance, et un despotisme en qui toutes les puissances capables de déprimer l'homme se trouvent rassemblées. — L'empereur est un pacha, il peut tuer sans jugement tout sujet, fût-ce un évêque; il confisque les biens privés dont il a envie, ou se déclare héritier des fortunes qui lui conviennent ; toute dignité, tout patrimoine, toute vie en ce monde, sont suspendus anxieusement sous les chances de son arbitraire. — L'empereur est un inquisiteur. Sous Justinien, vingt mille Juifs sont massacrés et vingt mille vendus. Les montanistes sont brûlés avec leurs églises. Le patricien Photius, contraint d'abjurer l'hellénisme, se perce de son poignard, et dans les autres règnes on ne voit qu'hérétiques exilés, dépouillés, mutilés ou brûlés vifs. — L'empereur est un chef de secte ou de faction, tantôt orthodoxe, tantôt hérétique, persécutant tantôt les bleus, tantôt les verts, laissant le parti qu'il soutient commettre des vols, des assassinats, des viols sur la voie publique. — L'empereur est un préfet des mœurs. Sous Justinien, la volupté est punie comme l'assassinat ou le parricide, et les débauchés sont promenés sanglants dans les rues de Constantinople. — L'empereur est un bureaucrate. Son administration régulière, appliquée d'en haut sur toutes les provinces, supprime partout l'initiative humaine pour ne laisser sur le sol que des fonctionnaires et des imposés. — L'empereur est un maître d'étiquette. Un cérémonial compliqué ordonne au-dessous de lui une hiérarchie d'officiers qui sont des machines et asservit leurs actions, comme les siennes, à des formes vides

dont souvent on ne sait plus le sens[1]. — Tous les mécanismes qui peuvent supprimer dans l'homme la volonté et la puissance active travaillent à la fois, continûment et pendant des siècles, les violents qui brisent et les débilitants qui détendent, la terreur comme dans les monarchies orientales, les délations comme dans la Rome impériale, l'orthodoxie persécutrice comme en Espagne, le rigorisme légal comme à Genève, la *camorra* comme à Naples, la routine officielle et l'enrégimentation bureaucratique comme en Chine, comme une hache qui abat, comme une lime qui use. Comme un acide qui décompose, comme une rouille qui déforme, les divers ingrédients du despotisme tour à tour cassent, ébrèchent, rongent ou détrempent l'acier solide et tranchant qui leur est soumis. On s'en aperçoit au langage des écrivains ; ils ne savent plus même injurier ou louer. Trébonius, travaillant avec Justinien, dit qu'il craint de le voir disparaître enlevé par les anges, parce qu'il est trop céleste. Procope croit que Justinien et Théodora ne sont point des créatures humaines, mais des démons et des vampires envoyés pour désoler le monde ; après huit livres d'adulations, lâchant enfin sa haine, il entasse les diffamations furieuses avec la maladresse aveugle, avec l'emportement mécanique d'un désespéré qui, échappé de la torture, balbutie, ressasse et ne peut plus parler[2]. Les autres sont des courtisans, des ergoteurs, des scribes, et la nation est semblable à ses écrivains. Les personnages qu'un pareil régime multiplie ou met en évidence, ce sont d'abord les domes-

1. Codinus Curopalates.

2. Comparer Procope et Tacite, la haine d'un hébété et la haine d'un homme.

tiques du palais, les chambellans brodés, les mercenaires empanachés, les eunuques[1], les intrigants, les concussionnaires, ensuite les paperassiers, les casuistes, les bigots, les cuistres, les rhéteurs, et à côté d'eux, sur le grand théâtre du monde, les cochers, les bouffons, les actrices, les lorettes et les *gandins*.

En effet, ce sont là les rôles marquants de la scène. La vieille sentine romaine subsiste sous la croûte monacale dont le christianisme l'a recouverte ; on jette encore les condamnés aux lions dans l'amphithéâtre ; la ville entière prend parti pour les courses de chars, et les *Verts* comme les *Bleus*, portant les couleurs de leurs cochers comme insignes, cachent des poignards dans des paniers de fruits pour s'assassiner à loisir. Comme jadis aux jeux de Flore, les femmes paraissent nues sur le théâtre ; si des règlements nouveaux leur imposent une ceinture, la fille du gardeur d'ours, Théodora, la future impératrice, profitera de la défense pour inventer sous les yeux des spectateurs des raffinements d'impudicité. Et ce sont les mêmes hommes qui se livrent avec fureur aux passions théologiques. « Priez un homme, dit saint Grégoire de Nazianze, de vous changer une pièce d'argent, il vous apprendra en quoi le Fils diffère du Père. Demandez à un autre le prix du pain, il vous répondra que le Fils est inférieur au Père. Informez-vous si le bain est prêt, on vous dira que le Fils a été créé de rien. » Ils se massacrent sur ces articles, et le seul intérêt capable de soulever une révolte à Constantinople, c'est la question des pains azymites ou de la double nature de Jésus-Christ. Le *trisagion* simple ou complet

1. Une riche veuve en légua trois cents à l'empereur Théophile.

est chanté à la fois par deux chœurs ennemis dans la cathédrale, et les adversaires en viennent aux coups de pierre et de bâton. Justinien passe des nuits entières avec des barbes grises à compulser des volumes ecclésiastiques, et les moines qui remplissent l'archipel équipent une flotte pour défendre les images contre Léon l'Isaurien. Ces amateurs du cirque, ces jeunes beaux qui s'habillent en Huns par un caprice de la mode, ces courtisanes usées par leurs vices, ces voluptueux languissants qui peuplent les palais d'été du Bosphore, tous jeûnent, font des processions, répètent des symboles, demandent aux nouveaux empereurs des persécutions[1]. « Longue vie à l'empereur ! longue vie à l'impératrice ! Que les os des manichéens soient déterrés ! Celui qui ne dit point anathème à Sévère est manichéen ! Jette dehors Sévère ! dehors les nouveaux Judas ! dehors l'ennemi de la Trinité ! Que les os des eutychiens soient déterrés ! Hors de l'église les manichéens ! Hors de l'église les deux Étienne ! » Incapables de se battre, de gouverner, de travailler et de penser, ils savent encore disputer et jouir. Sur les débris de l'homme dissous, le sophiste et l'épicurien subsistent ; le jeu des formules dans l'esprit creux et la convoitise des sens dans le corps dégénéré sont les derniers ressorts qui remuent, et les deux œuvres auxquelles cette civilisation aboutit, toutes deux marquées à la même empreinte, toutes deux artificielles, énormes et vides, toutes deux bâties sans goût ni raison par la routine des procédés logiques ou par la routine des procédés

1. Codinus, notes, page 281. Comparez les acclamations du sénat à la mort de Commode conservées dans l'*Histoire Auguste*.

industriels, sont, l'une, l'échafaudage compliqué, minutieux, des symboles et des distinctions théologiques, l'autre l'échafaudage éblouissant, composite, de la richesse accumulée et du luxe exagéré.

Celui qui eût visité Constantinople avant le pillage des croisés aurait eu un spectacle étrange[1]. Après avoir traversé l'enceinte de hautes murailles crénelées et de tours qui défendaient la ville comme une forteresse du moyen âge, il aurait trouvé une image de la vieille Rome impériale, des enfilades de portiques à deux étages qui traversaient la cité en tous sens et d'une extrémité à l'autre, des dômes ronds dont l'airain doré étincelait au soleil, des piliers gigantesques portant des colosses équestres, onze forums, vingt-quatre thermes, et tant de monuments, de palais, de colonnes, de statues que la civilisation antique, chassée du reste du monde, semblait avoir recueilli dans ce dernier asile tous ses chefs-d'œuvre et tous ses trésors. Les effigies des athlètes victorieux apportées d'Olympie, les statues des dieux antiques arrachées aux sanctuaires, les figures des empereurs multipliées par l'adulation couvraient les places, les bains, les amphithéâtres. Un Justinien de bronze se dressait sur un pilier de soixante-dix coudées dont la base vomissait l'eau. Une colonne sculptée, dans laquelle on montait par un escalier tournant, portait à sa cime la statue équestre de Théodose en argent doré. Des figures de tortues, de crocodiles, de sphinx, assises sur d'autres piliers, élevaient dans l'air les emblèmes des nations soumises. L'airain sombre des colosses, la

1. Du Cange, *Description de Constantinople*. Tous les textes s'y trouvent réunis.

blancheur mate des statues luisaient entre les fûts de porphyre, sous les marbres bigarrés des portiques, parmi les rondeurs lumineuses des coupoles, entre les longues robes de soie, les simarres brochées, les costumes bigarrés et dorés d'un peuple innombrable. Dans un cirque de marbre, les chars couraient autour d'un obélisque égyptien. Sur le pourtour, un pilier d'airain autour duquel s'enroulaient des serpents énormes, plus loin les figures fantastiques de Charybde et de Scylla, l'antique sanglier de Calydon, des monstres de marbre et de bronze annonçaient les fêtes où des lions, des ours, des panthères, des onagres, lâchés dans l'arène, amusaient le peuple de leurs clameurs et de leurs combats. Là, sur un trône soutenu par vingt-quatre colonnes, l'empereur, au jour de Noël, donnait le signal, et des hommes de toutes nations occupaient les yeux de la foule par la singularité de leur costume, de leur forme, de leur couleur. Plus loin, un amphithéâtre offrait en spectacle les criminels livrés aux bêtes. A l'orient, Sainte-Sophie étalait ses dômes étincelants, ses cent colonnes de porphyre et de jaspe, ses marbres précieux, veinés de rose, rayés de vert, étoilés de pourpre, dont les teintes de safran, de neige, d'acier, s'entremêlaient comme des fleurs asiatiques parmi des balustrades et des chapiteaux de bronze doré, devant un sanctuaire d'argent, en face d'un tabernacle d'or massif, près de vases d'or incrustés de pierreries, sous les mosaïques innombrables qui revêtaient ses murs de leurs pierres luisantes et de leurs paillettes d'or. Ce qui dominait dans l'église comme dans toute la ville, c'était l'encombrement désordonné et la richesse inintelligente. On prenait la magnificence pour l'art, et on cherchait non

la beauté, mais l'éblouissement. On accumulait les matières précieuses et on fabriquait des chapiteaux barbares. On quittait les modèles grecs, dont on ne comprenait plus la simplicité, pour les prodigalités orientales, dont on pouvait imiter l'étalage. L'empereur Théophile faisait copier le palais des califes de Bagdad, et le luxe de sa nouvelle demeure, par ses bizarreries et son excès, annonçait les puérilités et le radotage de l'esprit gâté que la vieillesse ramène aux jouets d'enfant. Dans la salle du trône, un arbre d'or avec ses branches et ses feuilles abritait un peuple d'oiseaux d'or dont les voix diverses imitaient le ramage des oiseaux vivants. Au pied de l'estrade, deux lions d'or de grandeur naturelle rugissaient quand les ambassadeurs étrangers étaient introduits. Les grands officiers du palais formaient des rangs chacun avec son costume, son droit de préséance, son attitude, dont tous les détails étaient consignés dans un livre de la propre main d'un empereur. Alors les ambassadeurs touchaient trois fois la terre de leur front, et pendant leur prosternement une machine de théâtre enlevait le prince avec son trône jusqu'au plafond pour le ramener dans un appareil plus somptueux que la première fois. Ses brodequins étaient de pourpre, sa robe était constellée de pierreries ; sur sa tête étincelait un haute tiare persane, couturée de diamants, rattachée sur les joues par deux cordons de perles, surmontée d'un globe et d'une croix; les coiffeurs les plus savants avaient disposé sur sa tête des étages de cheveux postiches; son visage était peint. Ainsi paré, il demeurait silencieux, immobile, les yeux fixes, dans l'attitude d'un dieu qui se manifeste aux créatures ; on l'adorait comme

une idole, et il représentait comme un mannequin[1].

On prend quelque idée de ce luxe, de ce culte et de ces mœurs dans l'église San Vitale de Ravenne. Elle a été bâtie sous Justinien, et aujourd'hui, quoique gâtée à l'extérieur, misérablement repeinte au dedans, démolie par endroits ou plaquée de bâtiments discordants, elle est encore la plus byzantine de toutes les églises en Occident. C'est une construction singulière, et il y a là un type nouveau d'architecture aussi éloigné des idées grecques que des idées gothiques. L'édifice est un dôme rond surmonté d'une coupole de laquelle descend le jour. Sur le bord tourne une galerie circulaire à deux étages, composée de sept demi-dômes plus petits, et le huitième, ouvert largement, est une abside qui porte l'autel, en sorte que la rondeur centrale s'enveloppe dans un pourtour de rondeurs moindres, et que la forme globulaire domine de toutes parts, comme la forme aiguë dans les cathédrales du moyen âge et la forme carrée dans les temples antiques.

Pour soutenir la coupole, huit gros piliers polygonaux, joints par des arcades rondes, forment un cercle, et des couples de colonnettes en relient les intervalles. L'effet est étrange, et les yeux habitués à suivre les colonnes rangées par file s'étonnent ici de leurs entrecroisements, de la bizarre variété des profils, des formes droites coupées par les rondeurs des voûtes, des aspects changeants présentés à chaque tournant par les formes discordantes. L'édifice est une créature d'un autre règne, arrangée suivant des symétries inconnues,

1. Ces procédés et cette attitude se rencontrent déjà chez Constantin et chez Co tance.

pour d'autres conditions de vie, comme un coquillage lustré et enroulé auprès d'un articulé ou d'un vertébré, pompeux et singulier si l'on veut, mais d'un type moins simple et d'une structure moins saine. La dégradation est visible à l'instant dans les chapiteaux des piliers et des colonnes. Ils sont couverts de lourdes fleurs et d'une résille grossière ; d'autres, encore plus altérés, présentent un chiffre ; l'élégant chapiteau corinthien s'est déformé entre ces mains de maçons et de brodeurs jusqu'à n'être plus qu'une complication de dessins barbares. Et tout de suite l'impression devient décisive quand on regarde les mosaïques. On voit l'impératrice Théodora, l'ancienne sauteuse, la prostituée du cirque, apportant les offrandes avec ses femmes : figure pâle et presque détruite, comme d'une lorette poitrinaire ; rien que des yeux énormes, des sourcils joints et une bouche ; le reste du visage s'est réduit, effilé ; le front et le menton sont tout petits ; la tête et le corps disparaissent sous l'ornement. Il n'y a plus en elle que le regard ardent, l'énergie fiévreuse de la courtisane rassasiée et maigre, maintenant enveloppée et surchargée du luxe monstrueux de l'impératrice ; un diadème étincelant étage sur sa tête des étoiles de rubis et d'émeraudes ; les perles et les diamants se hérissent en broderies sur sa robe ; son manteau de pourpre violacée est brodé d'or ; sa chaussure est d'or. Les femmes qui l'entourent scintillent comme elle, toutes jaspées d'or et couturées de perles : même ampleur des yeux qui absorbent tout le visage, même petitesse du front envahi par les cheveux, même pâleur de la figure plâtrée et déteinte. Que le mosaïste soit un simple ouvrier qui copie un type accepté ou un peintre qui fait des por-

traits, il n'importe; on peut prendre ici une idée de la femme telle qu'ils la voient, ou telle qu'ils se la figurent, lorette usée et couverte d'or.

De l'autre côté paraît Justinien, avec ses guerriers à droite et son clergé à gauche, sorte de niais solennel en grand manteau brun, avec des brodequins de pourpre, paré, doré comme une châsse. C'est une figure de bois, inerte; les deux ministres à droite vont tomber; ses guerriers sous leur grand bouclier oriental sont des marionnettes. L'artiste est descendu aussi bas que le modèle.

Au fond de l'abside et sur les deux flancs de la chapelle se développent les files de personnages sacrés, le Christ tenant un livre entre deux saints et deux anges; près de là, diverses scènes de la Bible : Abel sacrifiant, Abraham servant les messagers célestes, — et sur la voûte des paons, des urnes, des animaux. L'art de grouper les personnages n'est pas encore oublié; du moins ils savent faire des ordonnances symétriques : parfois même dans une tête de saint Pierre ou de saint Paul on démêle un reste du type antique; mais les figures sont roides, inarticulées, presque semblables à celles d'une tapisserie féodale. Toujours reparaissent les grands yeux caves, les cornées blanches, le visage mort, livide, brunâtre; le Christ semble un être dissous ramené du sépulcre, une vision de malade.

J'ai vu deux ou trois autres églises, Santa Agata, le Baptistère. Celui-ci est du cinquième siècle, assez semblable à celui de Florence, porté par deux étages d'arcades dont les colonnes et les chapiteaux semblent par leurs disparates empruntés à des temples païens; déjà au temps de Constantin les architectes impuissants dé-

pouillaient les édifices païens de leurs marbres et de leurs sculptures. Des arabesques lourdes couvrent les murs, et sur la voûte on voit le baptême de Jésus-Christ, autour de qui sont rangés en cercle les douze apôtres, gigantesques figures en tunique blanche et en manteau doré. Leur tête est petite, d'une longueur étonnante; leurs épaules sont étroites, leurs yeux s'enfoncent dans leurs grandes arcades creuses. Et néanmoins le régime ascétique ne les a pas encore étriqués au même degré que leurs descendants du siècle suivant à San Vitale : saint Thomas garde un reste d'énergie; saint Jean-Baptiste, demi-nu, est encore à demi vivant; sa cuisse, son épaule, sa tête, sont saines. On voit à travers l'eau toute la nudité de Jésus; sauf le bras, ses muscles se tiennent encore. Peut-être l'artiste chrétien avait-il sous les yeux quelque peinture païenne, et ses yeux, obscurcis par la tyrannie des idées mystiques, suivaient des contours que sa main tremblotante, appesantie, ne pouvait et n'osait plus tracer qu'à demi.

Trois ou quatre autres monuments achèvent de montrer cette décadence. Cette Placidie, princesse impériale, à qui le Goth Ataulf, son mari, donna pour présent de noces cinquante esclaves qui portaient chacun un bassin rempli d'or et un autre rempli de pierreries, a son monument près de San Vitale. C'est un petit temple bas, en forme de croix, où l'on descend par plusieurs marches, sorte de souterrain rougeâtre et sombre brodé de mosaïques. Rosaces, feuillages, oiseaux fantastiques, biches au pied de la croix, évangélistes, figure informe du bon pasteur entouré de ses brebis, toute l'œuvre est sauvage, d'un luxe emphatique et barbare. Plusieurs tombeaux s'abritent dans l'ombre humide; l'un d'eux

représente le divin agneau ; pour toison il a des écailles ; sous la croix du sépulcre de Placidie, on distingue un troupeau : sont-ce des moutons, des chevaux ou des ânes ? — Une autre cave contient le tombeau de l'exarque Isaac, mort au milieu du septième siècle. On y voit des bas-reliefs qu'un maçon moderne n'avouerait pas, les trois mages habillés en barbares, avec des pantalons, des manteaux et des bonnets de pâtres germains, un Daniel, un Lazare, dont la tête est grande comme un quart du corps, des paons qu'on a peine à reconnaître. Tout cet art s'affaisse et se décompose comme un bâtiment pourri qui s'avachit et se délite. A ce moment, Ravenne, en passant sous la main des Lombards, ne fait que tomber d'une barbarie dans une barbarie : byzantin ou gothique, les deux arts se valent. En même temps que les hommes, la terre se gâte ; la fièvre en été tue les habitants ; les marécages s'étendent, et la ville s'enterre. Il a fallu exhausser le pavé de San Vitale pour le mettre à l'abri des eaux, et quand on va visiter, à une demi-lieue de la ville, Sant' Apollinare in Classe, on trouve sur son chemin une colonne de marbre ; c'est le reste d'un faubourg entier, le dernier débris d'une basilique détruite. L'église elle-même semble abandonnée ; elle subsiste seule dans un désert occupé jadis par un des trois quartiers de Ravenne ; la crypte est souvent envahie par les crues, et près d'elle une forêt de pins, muette, séjour des vipères, a remplacé du côté de la mer les cultures et les habitations des hommes.

III

PADOUE

De Bologne à Padoue, 19 avril.

Il semble que toute cette contrée soit un pays d'alluvions ; c'est une Flandre italienne. Des deux côtés du chemin de fer s'étend une plaine immense, toute verte, remplie de bétail et de chevaux libres. Le soleil printanier luit sur elle avec une joie infinie ; rien ne la barre, sauf à l'horizon une ceinture d'arbres effilés comme une délicate frange de soie, et la coupole élargie du ciel est de l'azur le plus tendre.

Bientôt, la contrée engorgée d'humidité, les canaux commencent. A partir de Ferrare, le chemin est une haute chaussée à l'abri des inondations : partout des rigoles, des flaques d'eau pleines de joncs ; à droite la nappe argentée du Pô, si lente qu'elle semble immobile ; il se traîne ainsi, amplement épandu, dans la fraîcheur universelle, parmi des sables polis et des îles boisées. On chemine sur une route droite, unie, propre comme celles de Flandre, entre des peupliers d'un

vert charmant. Tous les arbres bourgeonnent; c'est le printemps qui, à perte de vue, fleurit et s'épanouit.

Souvent, au bout du long ruban blanc de la route, paraît un clocher, puis un amas de maisons sur un terrain plat : c'est un village; le ciel est tranché à vif par les maisons récrépies et par les briques brunes des campaniles. Sauf la lumière, on dirait d'un paysage hollandais; tout à l'entour les eaux luisent et dorment, et vers le soir les grenouilles chantent.

Mais, à gauche, une haute barrière bleuâtre, une draperie de montagnes frangées par la neige se dégage avec une douceur infinie; le ciel se creuse clair et pâle, et la jeune verdure s'étend sur la plaine avec une teinte presque aussi fine.

Padoue, 20 avril.

Me voici en pays autrichien; on ne s'en douterait guère en voyant les livres et les estampes affichés aux boutiques des libraires : en première ligne, *le Maudit*, la *Vie de Jésus* par Renan et par Strauss, celle-ci traduite par Littré, — Victor Hugo, Hégel, etc. Une estampe représente Garibaldi dormant et Alexandre Dumas qui le contemple. Garibaldi est sur le plancher; près de lui, on voit une cruche d'eau et un morceau de pain; l'épigraphe, par Alexandre Dumas, le compare à Cincinnatus. — Le libraire me répond en souriant que *le Maudit* est défendu en italien, mais qu'il ne l'est pas encore en français; on a interdit les portraits de Garibaldi, mais non les lithographies à plusieurs personnages. Sous cette administration régulière, la loi est

exécutée à la lettre, et pour innover on attend les ordres de Vienne.

On avance et on trouve une ville bien tenue, provinciale, munie de ses arcades et d'un *prato* tout vert. A voir sa tranquillité, son aspect décent, ses sentinelles en capotes grises, le voyageur se dit qu'on y doit, comme dans toute ville bien réglée, manger bien, dormir mieux, prendre des glaces au café, s'amuser sans fracas, suivre les cours d'une université qui ne fait pas de bruit ; la seule affaire grave pour les habitants, c'est de payer l'impôt au jour dit. Là-dessus on pense à ce qu'elle fut au moyen âge, à son podestat Ezzelin le bourreau d'enfants, aux supplices de ses nobles qui, jour et nuit, criaient dans les tortures, à ces jeunes seigneurs condamnés qui, s'échappant des mains des gardes, poignardaient leur juge ou déchiraient avec leurs dents le visage de leur persécuteur, aux combats acharnés, aux aventures romanesques des Carrare. Et comme à Bologne, à Florence, à Sienne, à Pérouse, à Pise, on ne peut s'empêcher de mettre en regard la vie terrible, hasardeuse, énergique, des cités ou des principautés féodales avec l'ordonnance sage et la douceur plate des monarchies modernes.

Ici tout ce qui reste de pittoresque et de grand vient par contre-coup de cette grande époque. En chaque pays, la riche invention dans le champ de l'art a pour précédent l'énergie indomptée dans le champ de l'action. Le père a combattu, fondé, souffert héroïquement et tragiquement ; le fils recueille aux lèvres des vieillards la tradition héroïque et tragique, et, protégé par les efforts de la génération précédente, moins pressé par le danger, assis dans l'œuvre paternelle, il imagine,

exprime, raconte, sculpte ou peint les fortes actions dont son cœur, encore soulevé, sent les derniers retentissements[1]. C'est pour cela que les œuvres d'art sont si nombreuses en Italie ; chaque ville a les siennes ; il y en a tant, que le visiteur en est accablé : il faudrai toujours recommencer à décrire. Je suis presque content de ne pouvoir aller à Modène, à Brescia, à Mantoue ; je ne regrette que Parme. Je partirai avec une demi-idée du Corrége ; mais je me dédommagerai avec les peintres de Venise.

Même à Padoue, qui est une ville de second ordre, il faut choisir. On va à l'église Santa Maria dell' Arena, tout au bout de la ville, dans un coin silencieux ; c'est une chapelle privée. Elle est dans un grand jardin bourgeois clos de murs, un peu négligé, où des vignes montent autour des arbres fruitiers sur une pelouse verte. Une servante pousse un loquet, et l'on se trouve dans une nef que Giotto a tapissée de peintures[2]. Il avait vingt-huit ans, et il a figuré là dans trente-sept grandes fresques toute l'histoire de la Vierge et du Christ. Aucun monument ne représente mieux l'aurore de la renaissance italienne. Plusieurs traces de barbarie subsistent encore ; par exemple, il ne sait pas rendre tous les gestes ; dans son *Christ au tombeau*, les personnages, voulant exprimer leur douleur, ouvrent tous la

1. La génération de 1800 à 1830, après les guerres de la Révolution et de l'Empire, — la peinture hollandaise après la guerre des Pays-Bas contre l'Espagne, — l'architecture gothique et les chansons de gestes après l'établissement de la société féodale, — la littérature du dix-septième siècle en France après l'établissement de la monarchie régulière, — la tragédie, l'architecture et la sculpture grecques après la défaite des Perses, etc.

2. 1304.

bouche avec une grimace, et son *Enfer*, comme celui de Bernard Orcagna, est rempli de grotesques. Le grand Satan velu est un épouvantail comme ceux de nos vieux mystères, et les diables subordonnés mangent ou scient de petits bonshommes nus, aux jambes maigres, entassés comme dans un saloir. Près de là les ressuscités qui sortent de leurs tombeaux ont des pattes grêles et tordues, et, ce qui est plus choquant, des faces énormes et disproportionnées de têtards ; la baroque et impuissante fantaisie du moyen âge perce et affleure ici comme sur les portails des cathédrales. Jacomino de Vérone, frère mineur, décrivait à la même époque ces tourments des damnés avec une trivialité encore plus plate. Satan, selon lui, ordonnait « qu'on fît rôtir le coupable comme un porc à un grand pieu de fer ; » puis, quand on lui apportait l'homme rissolé, il répondait : « Va, dis à ce méchant cuisinier que le morceau est mal cuit, qu'on le remette au feu et qu'il y reste. » Dante seul a su se dégager de cette bouffonnerie populacière pour donner à ses damnés une âme aussi fière que la sienne. Il était ici, à Padoue, en même temps que Giotto, chez lui, dit-on, et tous deux étaient amis ; mais la peinture n'a pas le même domaine que la poésie, et ce que l'un faisait avec des mots, l'autre ne pouvait le faire avec des couleurs. On ne connaissait pas encore assez les muscles et les énergies de la structure humaine pour ramasser, comme Michel-Ange, en quelques figures colossales et tordues la tragédie que Dante déployait dans ses apparitions multipliées et dans ses paysages lugubres. D'ailleurs le talent et l'humeur du peintre n'étaient point ceux du poëte : Giotto était aussi heureux que Dante était triste ; son beau génie, son invention aisée, son

goût pour la noblesse et le pathétique, le portaient vers les personnages idéaux et vers les expressions touchantes, et c'est dans ce champ qui lui est propre qu'ici, pour la première fois, avec une abondance et un succès extraordinaires, il a innové et inventé.

Voici pour la première fois dans une fresque des têtes presque antiques; c'est le même coup de génie que celui de Nicolas de Pise : après cinquante ans, la peinture rejoint la sculpture, et la beauté régulière et saine reparaît sur les murs des églises comme sur la chaire des prédicateurs et sur les tombeaux des saints. Autour du *Christ en croix* et dans le *Jugement dernier*, les nobles têtes des saints ont la solide structure, le fort menton des statues grecques : rien de plus grave et de plus simple que les draperies, rien de plus beau que les figures des dix séraphins couronnés de gloires. Tout le long de la nef, au bas des murs, est une rangée de femmes idéales qui représentent en grisailles les diverses vertus, toutes robustes et calmes, amples et drapées à grands plis : deux surtout, la Charité et l'Espérance, semblent des impératrices romaines; une autre, la Justice, a le visage le plus doux et le plus pur. On sent que le peintre cherche et découvre avec amour la forme parfaite; ses Christs ne sont pas des portraits : leur figure est trop régulière, trop sereine; l'un d'eux, aux noces de Cana, dans une robe lie-de-vin, fait penser à celui que Raphaël a mis dans sa *Transfiguration*. Il est visible que l'artiste peint, non pas d'après un modèle qu'il copie, mais, comme Raphaël, « d'après une certaine idée qu'il a. » De toutes parts cette invention se découvre, dans les paysages, dans les architectures, dans l'ordonnance choisie des groupes, surtout dans les

expressions. Il y en a qui sont des cris du cœur si spontanés, si sincères, qu'on n'en retrouvera pas de si vrais. Au pied de la croix, la Vierge en capuchon bleu, le front plissé, pâle, s'évanouit, et pourtant reste debout par un effort suprême[1]. La Madeleine étend les bras vers le Christ ressuscité avec stupeur et tendresse, comme si elle voulait avancer, et pourtant reste collée au sol. Lazare, roulé dans ses bandelettes, fixe comme une momie dans sa gaîne, debout pourtant et les yeux vivants, est une apparition foudroyante. — Cet homme avait le génie, le cœur, les idées, tout, sauf la science, qui est l'œuvre des siècles, et le fini de l'exécution ; il dessinait en gros, ne faisait que des contours, des plis de draperie ; l'adresse et l'art de la main lui manquaient encore. Dans une église voisine, celle des Eremitani, sont des fresques de Mantegna, très-achevées, d'un beau relief et d'une correction savante ; voilà ce qu'un siècle et demi aurait appris à Giotto ; quel peintre, s'il eût été maître des procédés ! Peut-être il y aurait eu un second Raphaël dans le monde.

On revient vers le *prato*, qui est tout vert et tout printanier. Un canal le traverse, et des statues s'ordonnent entre les troncs des arbres. A l'entour, de hauts murs de briques rouges, des dômes bleuâtres se profilent en masses puissantes sur le ciel clair, et sur les corniches des églises les oiseaux chantent au milieu de la solitude et du silence.

On aperçoit devant soi Sainte-Justine et ses huit

1. Cela fait penser au vers de Corneille, à cette Romaine qui tombe d'un seul mouvement comme une statue :

Non, je ne pleure pas, madame, mais je meurs.

dômes. Quoique bâtie au seizième siècle, la forme byzantine y déploie ses rondeurs. Des ballons circulaires font cercle autour des coupoles ; à l'intérieur, entre des arcades rondes, on voit le toit se creuser en énormes boucliers concaves, et l'ample voûte s'évase pompeusement, comme un ciel intérieur où joue la lumière. Tout de suite on comprend ici la puissance expressive des lignes. Selon que la forme régnante diffère, le sentiment général est différent. L'angle aigu, l'élancement de l'ogive, excitent l'émotion mystique ; l'angle droit, la solide assiette carrée de la charpente grecque, suggèrent l'idée de la sérénité saine ; la courbure byzantine, impériale ou moderne des voûtes arrondies, donne l'aspect décoratif. Telle est l'impression que laisse cette église ; avec son parvis de marbres blancs, noirs et rougeâtres, avec ses pilastres carrés, ses entablements saillants, ses chapiteaux romains, avec ses grandes proportions et sa belle lumière, elle représente, non sans bizarrerie et sans emphase. Au fond du chœur, et de la main du Véronèse, un déluge de petits anges, parmi de grandes oppositions de jour et d'ombre, se précipite sur la place où la sainte, en splendide robe de soie jaune, se livre aux mains du bourreau qui va l'égorger. Tout le reste est rempli de sculptures théâtrales, martyrs qui gesticulent, étoffes fouillées, chairs tortillées, à la façon du Bernin, et plus mignardement encore. C'est le grandiose du seizième siècle qui finit par l'affectation du dix-huitième.

Mais le principal monument, le plus célèbre par sa sainteté, le plus riche en œuvres d'art de toute sorte est l'église de Saint-Antoine. Sur la place solitaire qui l'entoure s'élève la statue équestre en bronze du con-

dottiere Guattamelata, faite par Donatello, et la première qu'on ait fondue en Italie[1]. En cuirasse, tête nue, son bâton de commandement à la main, il est solidement assis sur un cheval bien membré, vigoureuse bête de service et de bataille, non de parade ; son buste est épais et carré ; sa grande épée à deux mains dépasse le ventre du cheval ; de longs éperons à grosses molettes s'enfonceront loin dans la chair aux sauts périlleux, quand il faudra franchir un fossé ou une palissade ; c'est un rude homme de guerre ; il est là avec tout son harnais, et l'on voit que, comme le Sforza son adversaire, il a vécu sur sa selle. Ici comme à Florence, Donatello ose risquer toute la vérité, les détails crus qui peuvent sembler disgracieux au vulgaire, la franche imitation de l'individu réel avec ses traits propres et les traces de son métier, et nous voyons, ici comme à Florence, un fragment de l'humanité vivante qui, arraché tout vivant de son siècle, prolonge, par son originalité et par son énergie, la vie de son siècle jusqu'à nous.

Quant à l'église, elle est bien étrange : c'est un bâtiment gothique italien, compliqué de coupoles byzantines, où les dômes ronds, les clochers aigus, les colonnettes surmontées d'arcades ogivales, la façade empruntée aux basiliques romaines, le balcon copié sur les palais vénitiens, confondent dans leur assemblage composite les idées de trois ou quatre siècles et de trois ou quatre pays. Là est le grand saint de la ville, saint Antoine, l'un des principaux personnages du douzième siècle, prédicateur mystique, et qui s'adressait aux poissons comme saint François aux oiseaux ; les poissons

1. 1453.

arrivaient en troupes et faisaient signe qu'ils comprenaient. Le sanctuaire renferme sa langue et son menton ; au plus beau temps de la dévotion jésuitique, en 1690, il a été décoré par Parodi avec le plus incroyable dévergondage de magnificence et de mignardise. Les fenêtres sont bosselées d'argent, et une profusion de figures en marbre blanc agitées et riantes, de jolis minois, d'yeux attendris, couvrent les murs de leurs grâces sentimentales. Au fond de la chapelle, une légion d'anges emportent le saint dans la gloire ; il y en a peut-être soixante, pressés, entassés, comme une potée d'Amours dans un plafond de boudoir, avec des jambes fines, de petits corps polis, des visages mutins, délurés, des joues rondes à fossettes; quelques-uns, penchés sur la croix, ont le sourire tendre et gai d'une grisette qui dort en rêvant. La chapelle entière semble une énorme console de marbre ornementée, et pour achever l'impression, çà et là, dans le reste de l'église, des vierges galantes baissent coquettement leur coiffe en jouant avec leur bambin grassouillet. Il est clair que la dévotion fade de la décadence a repris pour son usage le sanctuaire de la vieille piété naïve et étendu sur la croyance populaire son enduit et son vernis.

D'autres chapelles montrent un autre âge du même sentiment ; l'une à gauche, dédiée au saint, a été bâtie et décorée par dix sculpteurs du seizième siècle, Riccio, Sansovino, Falconetto, Aspetti, Giovanni di Milano, Tullio Lombardo, d'autres encore. La richesse d'imagination, le superbe sentiment de la vie païenne et naturelle, tout l'esprit de la renaissance s'y manifeste en traits éclatants. La façade de marbre blanc, semée de caissons en marbres de couleur, tout encadrée de marbres

noirs, ressemble à un arc de triomphe antique. Des colonnes de marbre couvertes de bas-reliefs et surmontées d'arcades rondes lui font une entrée monumentale. Des niches en coquilles, des frises de feuillages, de boucliers, de chevaux, d'hommes nus, de cygnes, de poissons, d'Amours, étalent dans le fond toute la diversité et toute l'ampleur de la nature héroïque ou vivante. Une multitude de figurines sculptées brodent les murs et les piliers : ici les Parques nues, parmi des raisins et des fleurs, avec l'imitation un peu littérale et grêle de la structure humaine comprise pour la première fois ; là une Résurrection où la recherche curieuse de la forme pittoresque se mêle au sentiment poétique de la forme idéale. Et comme pour témoigner de la loi vivace qui dure toujours la même à travers les transformations de l'art, on trouve, au milieu de cette décoration sensuelle et magistrale, des *ex-voto* par centaines, des béquilles, de petits tableaux de dix sous et une quantité de troncs qui réclament des offrandes.

Rien ne manque ici pour assembler en un seul lieu toute la suite des sentiments humains. En face de ce monument bâti par la renaissance païenne est une chapelle du quatorzième siècle, celle de saint Félix, ogivale, peinte et dorée, dont les niches semblables à des trèfles ou à des bonnets d'évêque mettent sous les yeux l'art gothique illuminé, par le voisinage de Venise, d'un reflet oriental. Elle est rougeâtre et sombre ; ses voûtes d'azur se courbent en arceaux ; des arabesques courent sur toute la voûte ; des stalles sculptées à toit doré se découpent en fleurons ; de vieilles peintures d'Altichieri et de Jacopo Avanzi, des figures armées et costumées comme au moyen âge s'y pressent, toutes roides et ma-

ladroites encore, parmi des châteaux gothiques revêtus d'ornementations sarrasines. Venise avait alors un pied dans l'Orient, et, à Chypre, dans l'Archipel, elle continuait seule la croisade chrétienne.

Mais ce qui véritablement fait de cette église un monument unique et comme un mémorial de tous les siècles, ce sont les tombeaux dont elle est peuplée. Tout à l'heure dans l'église des Eremitani, je voyais ceux des Carrare. Aucune œuvre n'est plus propre à faire comprendre les idées et les goûts d'un siècle ; car la main de l'architecte y a travaillé, comme celle du sculpteur, et, si divers que soient les monuments, ils représentent tous la même idée, une idée simple et de première importance, celle de la mort, en sorte que le spectateur suit dans leurs différences les différentes façons dont l'homme a compris le plus redoutable moment de sa vie et le plus poignant, le plus universel, le plus intelligible de ses intérêts. Ici la série est complète. Une dame morte en 1427 dort couchée dans une alcôve; au-dessous d'elle, trois figurines dans une niche à coquille regardent d'un air sérieux, et leur tête lourde, leur attitude, leur draperie, sont aussi simples que la chambre funéraire où repose la morte. Près de là sont des tombeaux du seizième siècle, celui du cardinal Bembo, grande figure un peu chauve avec une superbe barbe et la fierté d'un portrait de Titien ; l'autre, grandiose et pompeux comme un triomphe, celui du général vénitien Contarini. Une frise de vaisseaux, de cuirasses, d'armes et de boucliers tourne autour des assises de marbre. Des tritons sonnants, des cariatides de captifs enchaînés y étalent les emblèmes et les insignes des victoires maritimes. Des corps nus, des têtes

à la physionomie simple s'étagent avec la vigueur et la franchise d'expression d'un art sain qui est dans sa séve et dans sa fleur. Sur les côtés se déploient deux figures de femmes, l'une jeune et fière, en tunique collante, les seins saillants, l'autre vieille et pleurante, mais non moins robuste et musclée. Au sommet de la pyramide, une belle Vertu, les yeux baissés, mais la jambe et la poitrine nues, semble une jeune et glorieuse déesse du Véronèse. — On avance, et tout d'un coup, à la fin du dix-septième siècle, l'altération du goût apparaît ; l'art devient dévot et mondain, prétentieux et fade. Un tombeau de 1684 assemble des figures demi-nues ou cuirassées d'armures païennes, mais penchées, affectées, dans un frou-frou de rideaux, de guirlandes et de têtes de mort. Un autre, de 1690, est un échafaudage d'hommes, d'anges, de bustes, de drapeaux, qui commence par un crâne desséché et par un bras de squelette, pour finir au sommet par un squelette ailé qui embouche une trompette. — Après le mémorial simple qui représente la mort réelle, vient le mémorial païen qui couvre la mort d'une pompe héroïque, puis le mémorial dévot qui met dans la même parade l'horreur du sépulcre et les élégances du monde.

Comme on revient de grand cœur aux œuvres de la Renaissance ! Comme, entre l'insuffisance gothique et l'afféterie moderne, l'homme y paraît noble, fort et grand ! J'ai passé le reste de l'après-midi dans le chœur. Sur la balustrade de bronze, près des portes de bronze, sont plantées de grandes statuettes de bronze. Le bronze tapisse l'enceinte, couvre l'autel, se hérisse en bas-reliefs, se redresse en piliers, monte en candélabres. Un peuple de figures énergiques se déploie de toutes

parts en bosselures multipliées sur la teinte sombre et lustrée du métal qui luit. Là, les apôtres d'Aspetti, par leur hautaine stature[1] et leur draperie froissée, semblent des petits-fils de Michel-Ange. Là, un candélabre de Riccio[2], haut comme deux hommes, épais de trois pieds à la base, s'élève superposant ses figurines ; on n'imagine pas une telle richesse d'invention, tant de scènes, et des scènes si diverses, un pareil luxe d'ornements, un monde complet, chrétien et païen, si magnifiquement accumulé en une seule masse, et pourtant distribué avec tant d'art que chaque étage fait valoir l'autre, que le fourmillement produit les groupes, et que la multitude aboutit à l'unité. Sur les flancs carrés se déploient les histoires de l'Évangile, Jésus enseveli parmi les cris et les gestes désespérés d'une foule qui pleure, le Christ dans les limbes parmi les corps vigoureux et les beaux membres nus des pécheurs délivrés. Sur les corniches et, çà et là, aux angles, aux bordures, des figures païennes encadrent la tragédie chrétienne. La fantaisie de la Renaissance s'y est donné carrière par une profusion de tritons, de chevaux, de serpents entrelacés, de torses d'enfants et de femmes. Des centaures portent en croupe des Amours nus qui brandissent une torche ; d'autres Amours jouent avec un masque ou tiennent des instruments ; des faunes et des satyres bondissent parmi les feuillages ; l'invention déborde, et ce triomphe de la vie naturelle, ces poétiques panathénées de la libre et inventive imagination humaine déploient leur mouvement et leur exubérance pour orner le candélabre qui porte le cierge pascal.

1. 1593. — 2. 1488.

Ce que fit alors le fondeur en bronze est incomparable ; l'orfévrerie devance d'un siècle la peinture, et atteint son achèvement quand l'autre n'est encore qu'à ses débuts. Elle possède tous ses procédés et empiète sur ses rivales. La connaissance des types, la science du nu, le mouvement des draperies, l'étude des expressions, des ordonnances, de la perspective, rien ne lui manque ; ce qui sort du pouce du modeleur, c'est le tableau complet, les trente ou quarante personnages groupés sur divers plans, les foules agissantes et passionnées, toute la tragédie humaine étalée sur la place publique, entre des portiques et des temples[1]. Il y en a deux de Donatello sur les parois de l'autel[2], il y en a douze de Velano et d'Andrea Briosco sur les parois du chœur, qui, pour la fécondité du génie, l'audace de la conception, le maniement et l'entassement des multitudes, dépassent tout ce que j'ai jamais vu. C'est Judith et toute l'armée d'Holopherne massacrée ou mise en fuite ; c'est Samson renversant les colonnes du temple qui s'écroule sous ses galeries chargées ; c'est Salomon sous un triple étage d'architectures, entouré du peuple assemblé ; ce sont les dix tribus israélites devant le serpent d'airain, corps gisants et enflés par la morsure des reptiles, femmes suppliantes qui tendent leurs enfants vers la guérison, hommes blessés qui s'amoncellent et se tordent, tout cela dans un vaste paysage de rochers, de palmiers, de troupeaux, qui étend les grandeurs de la nature paisible autour des agitations de l'humanité souffrante. Tous ces corps et toutes ces âmes vivent, et, par contre-coup, leur éner-

1. Voir *le Martyre de saint Laurent* de Baccio Bandinelli dans l'estampe si connue.
2. 1446-1449.

gie se communique au spectateur ; on se sent relevé quand on les a vus. Voilà la noblesse de cet art. Qu'on regarde les portraits et l'histoire des hommes du temps, on verra qu'ils ont bien soutenu la bataille de la vie, et c'est là ce qui les met au premier rang parmi les artistes. Que l'homme combatte et souffre, qu'il soit blessé et se débatte, il n'importe ; sa condition l'exige ainsi, il est fait pour la peine et pour l'effort. Ce qui importe, c'est qu'il fasse bravement effort, c'est qu'il veuille, travaille et invente, c'est que la grande source d'action qui est en lui n'aille pas se perdre dans un marécage inerte ou dans un canal administratif, c'est qu'elle coule et s'épanche incessamment non comme un torrent capricieux, mais comme un large fleuve ; c'est que le courant, une fois lancé, roule toujours, troublé et tempêtueux, s'il le faut, mais fécondant, inépuisable, et que de loin en loin il reluise sous la splendeur et la joie du ciel. Arrivé à son terme, il peut se perdre dans la mer ; sa carrière est fournie. A chaque tournant de siècle, la mort engloutit et disperse la génération vivante ; mais elle n'a pas de prise sur son passé. Les morts peuvent se reposer, ils ont fait leur œuvre, et leur postérité, qui, à son tour, se fraye la voie, doit être contente si, après une œuvre semblable, elle va se coucher dans le même repos.

Quand on regarde les grandes œuvres qui couvrent l'Italie, quand on songe à la décadence qui les a suivies, quand on remarque de combien la génération qui les a faites surpassait la nôtre en vigueur active et en invention spontanée, quand on se souvient que jusqu'à nous toutes les civilisations n'ont fleuri que pour se dessécher et tomber en poussière, on se demande si celle

où nous vivons aura le sort des autres; et si le grand monument qui nous protége ne fournira pas à son tour des débris à quelque construction inconnue où le genre humain renouvelé trouvera un meilleur abri. Là-dessus, ce n'est pas le sentiment qu'il faut écouter, c'est l'histoire et l'analyse qui doivent répondre. Voici les assises de notre édifice ; il semble d'abord qu'elles nous en garantissent la solidité :

Les États modernes ne sont pas de simples cités pourvues d'un territoire, et qu'une extermination ou une conquête puisse détruire, comme Sienne, Florence, Carthage, Crotone ou Athènes. Ils renferment vingt, trente ou quarante millions d hommes, qui forment des races ou des nations distinctes, et à ce titre peuvent résister aux invasions. Napoléon n'a pu soumettre l'Espagne si faible, ni dompter l'Allemagne si divisée. Quand, en 1815, Guillaume de Humboldt proposa de partager la France, trop forte à son avis, les alliés reculèrent, sentant que d'eux-mêmes, au bout d'un quart de siècle, les morceaux se rejoindraient. Voyez aujourd'hui les embarras de la Russie pour un tiers de la Pologne. Il faut cinq cent mille hommes de garnison, la moitié d'un peuple, pour en contenir un autre, et le profit ne vaut pas la dépense.

En second lieu, les États européens sont formés de races et de nations diverses; c'est pourquoi l'un peut remplacer, puis relever son voisin, si son voisin tombe. Quand le Portugal, l'Espagne et l'Italie sont tombés au dix-septième siècle, l'Angleterre, la France et la Hollande ont repris et continué l'œuvre commencée, à leur façon et pour leur compte. Si dans cent ans la France devenait une simple caserne administrative, les

nations protestantes, l'Angleterre, l'Allemagne, les États-Unis, l'Australie, se développeraient seules, et leur civilisation reflnerait sur la France au bout de deux ou trois siècles, comme celle de la France, après deux ou trois siècles, reflue aujourd'hui sur l'Italie et l'Espagne. Au contraire, une monarchie comme la Chine, une théocratie comme l'Inde, un groupe de cités comme la Grèce, un grand établissement unique, comme l'empire romain, périssent tout entiers avec leurs inventions, faute de voisins égaux, indépendants, qui subsistent après eux et les renouvellent.

Les trois quarts du travail humain se font maintenant par les machines, et le nombre des machines, comme la perfection des procédés, s'accroît incessamment. Le labeur manuel diminue d'autant, et par suite le nombre des êtres pensants augmente. Par conséquent nous sommes exempts du fléau qui a perdu le monde grec et romain, je veux dire la réduction des neuf dixièmes de la population humaine à l'état de bêtes de somme qu'on exploite, qui périssent, et dont la destruction ou l'abâtardissement graduel ne laisse subsister dans chaque État qu'une petite élite. Presque toutes les républiques de la Grèce[1] et de l'Italie antique ou moderne ont péri faute de citoyens. Aujourd'hui les machines qui remplacent les sujets ou les esclaves préparent des multitudes intelligentes.

D'autre part encore, les sciences expérimentales et

1. Sparte a péri δι' ὀλιγανθρωπίαν, dit Aristote. A Florence, il n'y avait plus que 2500 citoyens votants au temps de Savonarole. — Voyez aussi Venise. — Au commencement du seizième siècle, on estimait le nombre des citoyens pourvus de tous les droits politiques à 18,000 en Italie.

progressives sont maintenant reconnues comme les seules maîtresses légitimes de l'esprit humain et les seuls guides certains de l'action humaine. Cela est unique dans le monde. Chez les Musulmans, sous les Ptolémées, dans l'Italie du seizième siècle, elles restaient aux mains d'une petite coterie de curieux qu'on pouvait détruire par une proscription. À présent elles ont pris l'empire, et, comme elles ont visiblement amélioré la vie pratique, elles rallient autour d'elles tous les intérêts privés et tout l'assentiment public. Comme d'ailleurs leurs méthodes sont fixées et que leurs découvertes vont croissant, on peut établir qu'elles rempliront et renouvelleront indéfiniment l'intelligence humaine. Les autres développements de l'esprit, l'art, la poésie, la religion, pourront avorter, dévier ou languir; mais celui-là ne peut manquer de durer, de s'étendre et de suggérer sans cesse aux hommes des vues d'ensemble pour régler leurs croyances et diriger leurs actions.

Enfin ces mêmes sciences, ayant embrassé dans leur domaine les affaires politiques et morales et pénétrant tous les jours dans l'éducation, changent l'idée que l'homme se faisait de la société et de la vie : il était un animal militant qui considérait les autres hommes comme une proie et la prospérité des autres hommes comme un danger : elles le transforment en une créature pacifique qui considère les autres hommes comme des auxiliaires et la prospérité des autres hommes comme un profit. Chaque boisseau de blé qu'on produit et chaque aune d'étoffe qu'on fabrique en Angleterre diminuent d'autant le prix dont je paye le blé et les étoffes. Par conséquent mon intérêt est, non pas de

tuer l'Anglais qui a produit le blé ou fabriqué l'étoffe, mais de l'aider à en fabriquer ou à en produire deux fois davantage.

Jamais civilisation humaine ne s'est trouvée dans des conditions semblables ; c'est pourquoi on peut espérer que celle-ci, étant mieux bâtie que les autres, n'ira pas se lézardant, puis s'effondrant comme les autres; du moins on est autorisé à croire que parmi des ébranlements ou des inachèvements partiels, comme en Pologne et en Turquie, elle subsistera et s'achèvera dans les principaux emplacements où l'on voit ses constructions s'élever.

Mais, d'autre part, la grandeur des États, l'invention de l'industrie, l'institution des sciences, en consolidant l'édifice, nuisent aux individus qui l'habitent, et chaque homme isolé se trouve amoindri par l'extension énorme de l'établissement dans lequel il est compris.

D'abord les sociétés, pour devenir plus solides, sont devenues trop grandes, et la plupart d'entre elles, pour mieux résister aux attaques étrangères, se sont trop subordonnées à leur gouvernement. Parmi les hommes qui les composent, neuf sur dix, parfois quatre-vingt-dix-neuf sur cent, sont des provinciaux, des administrés, qui, sauf de rares secousses, ne prennent point part à la vie publique, oublient les passions générales, entrent dans la communauté comme des solives dans une bâtisse, ou du moins végètent, désaffectionnés, inertes, dans de petits plaisirs et de petites idées à la façon des mousses parasites sur un toit. Comparez leur vie à celle des Athéniens au cinquième siècle et des Florentins au quatorzième.

En outre, pour devenir efficace, l'industrie s'est trop subdivisée, et l'homme transformé en ouvrier devient une rouage. Fourier disait que dans l'état idéal du globe sociétaire, les hommes ayant reconnu que les petits pâtés ne sont pas encore à la hauteur de la civilisation, deux caravanes de cent mille artistes culinaires choisis se rassembleraient en un endroit convenable, par exemple sur les bords de l'Euphrate, et concourraient à grand renfort d'expériences et de génie. Le vainqueur, recevant un centime par tête d'homme, se trouverait très-riche et de plus serait médaillé. Ceci est l'image grotesque de notre industrie. Considérez une exposition universelle, les efforts énormes consacrés à perfectionner les cuvettes, les bottes, les coussins élastiques, avec récompense proportionnée. Il est triste de voir cent mille familles employer leurs bras et trente hommes supérieurs dépenser leur génie pour donner du *brillanté* à une étoffe de coton.

En dernier lieu, la science, pour devenir expérimentale et sûre, s'étant scindée en de petites provinces toujours plus petites, les véritables penseurs, qui sont les inventeurs, sont obligés de se cantonner chacun dans un compartiment spécial, et d'y vivre enfermés dans un recoin de la philologie ou de la chimie, comme un cuisinier dans sa cuisine. En même temps, l'accumulation des faits étant devenue énorme, la tête humaine devient encombrée ; il n'y a plus d'Aristote : ceux qui veulent acquérir quelque idée approximative de l'ensemble sont obligés de renoncer à la vie du corps et de surmener leur cervelle ; par contagion, dans tout le reste de la société, la vie cérébrale trop développée altère la santé

physique et morale. Comparez des docteurs allemands, des hommes de lettres, même nos gens du monde raffinés et pâles, tous nos amateurs, tous nos savants spéciaux, aux citoyens grecs philosophes, artistes, gens de guerre et de gymnase, à ces Italiens du seizième siècle qui possédaient chacun, outre l'éducation militaire, cinq ou six arts ou talents, et quelques-uns une encyclopédie complète.

En un mot, l'œuvre de l'homme est devenue stable parce qu'elle s'est élargie ; mais elle ne s'est élargie que parce que l'homme est devenu *spécial*, et la spécialité *rétrécit*. C'est pour cela qu'on voit baisser aujourd'hui les grandes œuvres qui exigent la compréhension naturelle et le vif sentiment de l'ensemble, je veux dire l'art, la religion, la poésie. La façon dont les Grecs et les Italiens de la Renaissance prenaient la vie était à la fois meilleure et pire : elle produisait une civilisation moins durable, moins commode, moins humaine, mais plus d'âmes complètes et plus d'hommes de génie.

A ces maux il y a peut-être des palliatifs, mais non des remèdes, car ils sont produits et entretenus par la structure même de la société, de l'industrie et de la science sur lesquelles nous vivons. La même séve produit d'un côté le fruit, de l'autre le venin ; qui veut goûter l'un doit boire l'autre. — En ce cas, comme dans toute autre maladie constitutionnelle, le médecin panse l'ulcère, conseille les adoucissants, combat le mal symptôme par symptôme, avertit son homme d'éviter les excès, surtout lui conseille la patience. Rien de plus, il est incurable, car pour le guérir il faudrait le refondre. Moi-même, en écrivant ceci, qu'est-ce que je

montre, sinon un exemple de notre mal ? Voyager en critique, les yeux fixés sur l'histoire, analyser, raisonner, distinguer, au lieu de vivre gaiement et d'inventer de verve, qu'est-ce autre chose qu'une manie de lettré et une habitude d'anatomiste?



VENISE



20 avril 1864.

Le chemin de fer entre dans les lagunes, et tout de suite le paysage prend un aspect et une couleur étranges. Point d'herbes ni d'arbres, tout est mer et sable; à perte de vue des bancs émergent, bas et plats, quelques-uns demi-lavés par le flot. Un vent léger ride les flaques luisantes, et les petites ondulations viennent mourir à chaque instant sur le sable uni. Le soleil couchant pose sur elles des teintes pourprées que le renflement de l'onde tantôt assombrit, tantôt fait chatoyer. Dans ce mouvement continu, tous les tons se transforment et se fondent. Les fonds noirâtres ou couleur de brique sont bleuis ou verdis par la mer qui les couvre; selon les aspects du ciel, l'eau change elle-même, et tout cela se mêle parmi des ruissellements de lumière, sous des semis d'or qui paillettent les petits flots, sous des tortillons d'argent qui frangent les crêtes de l'eau tournoyante, sous de larges lueurs et des éclairs subits que la paroi d'un ondoiement renvoie. Le domaine et les habitudes de l'œil sont transformés et renouvelés. Le sens de la vision rencontre un autre monde. Au lieu des teintes fortes, nettes, sèches des

terrains solides, c'est un miroitement, un amollissement, un éclat incessant de teintes fondues qui font un second ciel aussi lumineux, mais plus divers, plus changeant, plus riche et plus intense que l'autre, formé de tons superposés dont l'alliance est une harmonie. On passerait des heures à regarder ces dégradations, ces nuances, cette splendeur. Est-ce d'un pareil spectacle contemplé tous les jours, est-ce de cette nature acceptée involontairement comme maîtresse, est-ce de l'imagination remplie forcément par ces dehors ondoyants et voluptueux des choses, qu'est venu le coloris des Vénitiens?

21 avril.

Journée en gondole; il faut d'abord errer et voir l'ensemble.

C'est la perle de l'Italie; je n'ai rien vu d'égal; je ne sais qu'une ville qui en approche, de bien loin, et seulement pour les architectures : c'est Oxford. Dans toute la presqu'île, rien ne peut lui être comparé. Quand on se rappelle les sales rues de Rome et de Naples, quand on pense aux rues sèches, étroites de Florence et de Sienne, quand ensuite on regarde ces palais de marbre, ces ponts de marbre, ces églises de marbre, cette superbe broderie de colonnes, de balcons, de fenêtres, de corniches gothiques, mauresques, byzantines, et l'universelle présence de l'eau mouvante et luisante, on se demande pourquoi on n'est pas venu ici tout de suite, pourquoi on a perdu deux mois dans les autres villes, pourquoi on n'a pas employé tout son

temps à Venise. On fait le projet de s'y établir, on se jure qu'on y reviendra ; pour la première fois, on admire non pas seulement avec l'esprit, mais avec le cœur, les sens, toute la personne. On se sent prêt à être heureux; on se dit que la vie est belle et bonne. On n'a qu'à ouvrir les yeux, on n'a pas besoin de se remuer; la gondole avance d'un mouvement insensible ; on est couché, on se laisse aller tout entier, esprit et corps. Un air moite et doux arrive aux joues. On voit onduler sur la large nappe du canal les formes rosées ou blanchâtres des palais endormis dans la fraîcheur et le silence de l'aube; on oublie tout, son métier, ses projets, soi-même; on regarde, on cueille, on savoure, comme si tout d'un coup, affranchi de la vie, aérien, on planait au-dessus des choses, dans la lumière et dans l'azur.

Le Grand-Canal développe sa courbe entre deux rangées de palais qui, bâtis chacun à part et pour lui-même, ont sans le vouloir assemblé leurs diversités pour l'embellir. La plupart sont du moyen âge avec des fenêtres ogivales couronnées de trèfles, avec des balcons treillissés de fleurons et de rosaces, et la riche fantaisie gothique s'épanouit dans leur dentelle de marbres sans jamais tomber dans la tristesse ni dans la laideur; d'autres, de la Renaissance, étagent leurs trois rangs superposés de colonnes antiques. Le porphyre et la serpentine incrustent au-dessus des portes leur pierre précieuse et polie. Plusieurs façades sont roses ou bariolées de teintes douces, et leurs arabesques ressemblent aux lacis que la vague dessine sur un sable fin. Le temps a mis sa livrée grisâtre et fondue sur toutes ces vieilles formes, et la lumière du matin rit délicieusement dans la grande eau qui s'étale.

Le canal tourne, et l'on voit s'élever de l'eau, comme une riche végétation marine, comme un splendide et étrange corail blanchâtre, Santa Maria della Salute avec ses dômes, ses entassements de sculptures, son fronton chargé de statues; plus loin, sur une autre île, San Giorgio Maggiore, tout arrondi et hérissé comme une pompeuse coquille de nacre. On reporte les yeux vers la gauche, et voici Saint-Marc, le campanile, la place, le palais ducal. Il est probable qu'il n'y a pas de joyau égal au monde.

Cela ne peut pas se décrire; il faut voir des estampes, et encore qu'est-ce que des estampes sans couleur? Il y a trop de formes, une trop vaste accumulation de chefs-d'œuvre, une trop grande prodigalité d'invention: on ne peut que démêler quelque pensée générale bien sèche, comme un bâton qu'on rapporterait pour donner l'idée d'un arbre épanoui. Ce qui domine, c'est la fantaisie riche et multiple, le mélange qui fait ensemble, la diversité et le contraste qui aboutissent à l'harmonie. Qu'on imagine huit ou dix écrins suspendus au col, aux bras d'une femme, et qui sont mis d'accord par leur magnificence ou par sa beauté.

L'admirable place, bordée de portiques et de palais, allonge en carré sa forêt de colonnes, ses chapiteaux corinthiens, ses statues, l'ordonnance noble et variée de ses formes classiques. A son extrémité, demi-gothique et demi-byzantine, s'élève la basilique sous ses dômes bulbeux et ses clochetons aigus, avec ses arcades festonnées de figurines, ses porches couturés de colonnettes, ses voûtes lambrissées de mosaïques, ses pavés incrustés de marbres colorés, ses coupoles scintillantes d'or: étrange et mystérieux sanctuaire, sorte de mos-

quée chrétienne, où des chutes de lumière vacillent dans l'ombre rougeâtre, comme les ailes d'un génie dans son souterrain de pourpre et de métal. Tout cela fourmille et poudroie. A vingt pas, nu et droit comme un mât de navire, le gigantesque campanile porte dans le ciel et annonce de loin aux voyageurs de la mer la vieille royauté de Venise. Sous ses pieds, collée contre lui, la délicate *loggetta* de Sansovino semble une fleur, tant les statues, les bas-reliefs, les bronzes, les marbres, tout le luxe et l'invention de l'art élégant et vivant, se pressent pour la revêtir. Çà et là vingt débris illustres font en plein air un musée et un mémorial : des colonnes quadrangulaires apportées de Saint-Jean-d'Acre, un quadrige de chevaux de bronze enlevé de Constantinople, des piliers de bronze où l'on attachait les étendards de la cité, deux fûts de granit qui portent à leur cime le crocodile et le lion ailé de la république, devant eux un large quai de marbre et des escaliers où s'amarre la flottille noire des gondoles. On reporte les yeux vers la mer et on ne veut plus regarder autre chose ; on l'a vue dans les tableaux de Canaletti, mais on ne l'a vue qu'à travers un voile. La lumière peinte n'est point la lumière réelle. Autour des architectures, l'eau, élargie comme un lac, fait serpenter son cadre magique, ses tons verdâtres ou bleuis, son cristal mouvant et glauque. Les mille petits flots jouent et luisent sous la brise, et leurs crêtes pétillent d'étincelles. A l'horizon, vers l'est, on aperçoit au bout du quai des Esclavons, des mâts de navires, des sommets d'églises, la verdure pointante d'un grand jardin. Tout cela sort des eaux, de toutes parts on voit le flot entrer par les canaux, vaciller le long des quais, s'enfoncer à l'horizon,

ruisseler entre les maisons, border les églises. La mer lustrée, lumineuse, enveloppante, pénètre et ceint Venise comme une gloire.

Comme un diamant unique au milieu d'une parure, le palais ducal efface le reste. Je ne veux rien décrire aujourd'hui, je ne veux qu'avoir du plaisir. On n'a point vu d'architecture semblable; tout y est neuf, on se sent tiré hors du *convenu ;* on comprend que, par delà les formes classiques ou gothiques que nous répétons et qu'on nous impose, il y a tout un monde, que l'invention humaine est sans limites, que, semblable à la nature, elle peut violer toutes les règles et produire une œuvre parfaite sur un modèle contraire à tous ceux dans lesquels on lui dit de s'enfermer. Toutes les habitudes de l'œil sont renversées, et avec une surprise charmante on voit ici la fantaisie orientale poser le plein sur le vide au lieu d'asseoir le vide sur le plein. Une colonnade à fûts robustes en porte une seconde toute légère, dentelée d'ogives et de trèfles, et sur cet appui si frêle s'étale un mur massif de marbre rouge et blanc dont les plaques s'entre-croisent en dessins et renvoient la lumière. Au-dessus, une corniche de pyramides évidées, d'aiguilles, de clochetons, de festons, découpe le ciel de sa bordure, et cette végétation de marbre hérissée, épanouie, au-dessus des tons vermeils ou nacrés des façades, fait penser aux riches cactus qui, dans les contrées d'Afrique et d'Asie où elle est née, entre-mêlaient les poignards de leurs feuilles et la pourpre de leurs fleurs.

On entre, et tout d'un coup les yeux sont remplis de formes. Autour de deux citernes revêtues de bronze sculpté, quatre façades développent leurs architectures

et leurs statues, où brille toute la jeunesse de la première Renaissance. Rien de nu et de froid, tout est peuplé de reliefs et de figures ; la pédanterie du savant et du critique n'est point venue, sous prétexte de sévérité et de correction, restreindre l'invention vive et le besoin de donner du plaisir aux yeux. On n'est point austère à Venise, on ne s'emprisonne pas dans les prescriptions des livres ; on ne se décide pas à venir bâiller avec admiration devant une façade autorisée par Vitruve ; on veut qu'une œuvre architecturale occupe et réjouisse tout l'être sentant ; on la brode d'ornements, de colonnettes et de statues ; on la fait riche et gaie. On y met des colosses païens, Mars et Neptune, et des figures bibliques, Adam et Ève ; les sculpteurs du quinzième siècle y agencent leurs corps un peu grêles et réels ; les sculpteurs du seizième y étalent leurs formes agitées et musculeuses. Rizzo et Sansovino y étagent les marbres précieux de leurs escaliers, les stucs délicats et les caprices élégants de leurs arabesques : armures et branchages, griffons et faunesses, fleurs fantastiques, chèvres malignes, toute une profusion de plantes poétiques et d'animaux joyeux et bondissants. On monte ces escaliers de princes avec une sorte de timidité et de respect, honteux du triste habit noir qui rappelle par contraste les simarres de soie brochée, les pompeuses dalmatiques tombantes, les tiares et les brodequins byzantins, les seigneuriales magnificences pour qui ces marches de marbre étaient faites, et l'on est accueilli au sommet des gradins par un saint Marc du Tintoret lancé dans l'air comme un vieux Saturne, avec deux superbes femmes, la Force et la Justice, compagnes d'un doge qui reçoit d'elles l'épée de commandement et de com-

bat. Au sommet de l'escalier s'ouvrent les salles de gouvernement et d'apparat, toutes tapissées de peintures ; là Tintoret, Véronèse, Pordenone, Palma le jeune, Titien, Bonifazio, vingt autres ont couvert de leurs chefs-d'œuvre les murs et les voûtes dont Palladio, Aspetti, Scamozzi, Sansovino, ont fait les dessins et l'ornement. Tout le génie de la cité en son plus bel âge s'est rassemblé ici pour glorifier la patrie en dressant le mémorial de ses victoires et l'apothéose de sa grandeur. Il n'y a point de pareil trophée dans le monde : batailles navales, navires aux proues recourbées comme des cols de cygnes, galères aux rames pressées, créneaux d'où partent des pluies de flèches, étendards flottants parmi les mâts, tumultueuses mêlées de combattants qui se heurtent et s'engloutissent, foules illyriennes, sarrasines et grecques, corps nus bronzés par le soleil et tordus par la lutte, étoffes chamarrées d'or, armures damasquinées, soies constellées de perles, tout le pêle-mêle étrange des pompes héroïques et luxueuses que cette histoire a promenées de Zara à Damiette et de Padoue aux Dardanelles ; çà et là les grandes nudités des déesses allégoriques ; dans les triangles, les Vertus du Pordenone, sortes de viragos colossales au corps herculéen, sanguines et colériques ; partout le déploiement de la force virile, de l'énergie active, de la joie sensuelle, et, pour entrée de cette procession éblouissante, le plus vaste des tableaux modernes, un *Paradis* du Tintoret, long de quatre-vingts pieds, haut de vingt-quatre, où six cents figures tourbillonnent dans une lumière roussâtre qui semble la fumée ardente d'un incendie.

L'esprit se trouve engorgé et comme offusqué ; les sens défaillent. On s'arrête et on ferme les yeux, puis

au bout d'un quart d'heure on choisit; je n'ai bien vu aujourd'hui qu'un tableau, le *Triomphe de Venise*, par Véronèse. Celui-ci n'est pas seulement une fête, c'est encore un festin pour les yeux. Au milieu d'une grande architecture de balcons et de colonnes tordues, la blonde Venise est sur un trône, toute florissante de beauté, avec cette carnation fraîche et rose qui est propre aux filles des climats humides, et sa jupe de soie se déploie sous un manteau de soie. Autour d'elle, un cercle de jeunes femmes se penchent avec un sourire voluptueux et pourtant fier, avec l'étrange attrait vénitien, celui d'une déesse qui a du sang de courtisane dans les veines, mais qui marche sur sa nue et attire à elle les hommes au lieu de tomber jusqu'à eux... Sur leurs draperies de violet pâle, près de leurs manteaux d'azur et d'or, leur chair vivante, leur dos, leurs épaules s'imprègnent de lumière ou nagent dans la pénombre, et la molle rondeur de leur nudité accompagne l'allégresse paisible de leurs attitudes et de leurs visages. Au milieu d'elles, Venise, fastueuse et pourtant douce, semble une reine qui ne prend dans son rang que le droit d'être heureuse et qui veut rendre heureux ceux qui la regardent; sur sa tête sereine deux anges renversés dans l'air posent une couronne.

Le misérable instrument que la parole! Un ton de chair satinée, une ombre lumineuse sur une épaule nue, un frémissement de clarté sur une soie mouvante, attirent, retiennent, rappellent les yeux pendant un quart d'heure, et on n'a qu'une phrase vague pour les exprimer. Avec quoi montrer l'harmonie d'une draperie bleue sur une jupe jaune, ou d'un bras dont la moitié est dans l'ombre et l'autre sous le soleil? Et

pourtant presque toute la puissance de la peinture est là, dans l'effet d'un ton près d'un ton, comme celle de la musique dans l'effet d'une note sur une note ; l'œil jouit corporellement comme l'ouïe, et l'écriture qui arrive à l'esprit n'atteint pas jusqu'aux nerfs.

Au-dessous de ce ciel idéal, derrière une balustrade sont des Vénitiennes en costume du temps, décolletées en carré, avec un corps de jupe roide. C'est le monde réel, et il est aussi séduisant que l'autre. Elles regardent, penchées et rieuses, et la lumière qui éclaire par portions leurs habits et leurs visages tombe ou s'étale avec des contrastes si délicieux, qu'on se sent remué par des élancements de plaisir. Tantôt c'est le front, tantôt c'est une fine oreille, un collier, une perle, qui sortent de l'ombre chaude. L'une, dans la fleur de la jeunesse, a le plus piquant minois. Une autre, ample, de quarante ans, lève les yeux en l'air et sourit de la plus belle humeur du monde. Celle-ci, superbe, aux manches rouges rayées d'or, s'arrête, et ses seins enflent sa chemise de son corps de jupe. Une petite fillette blonde et frisée au bras d'une vieille femme lève sa main mignonne de l'air le plus mutin, et son frais visage est une rose. Il n'y en a pas une qui ne soit contente de vivre, et qui ne soit, je ne dis pas seulement joyeuse, mais gaie. Et comme ces soies froissées, chatoyantes, ces perles blanches et diaphanes vont bien sur ces teints transparents, délicats comme des pétales de fleurs !

Tout en bas, enfin, s'agite la foule virile et bruyante : des guerriers, des chevaux cabrés, de grandes toges ruisselantes, un soldat qui sonne dans un clairon encapuchonné de draperies, un dos d'homme nu auprès

d'une cuirasse, et dans tous les intervalles une foule pressée de têtes vigoureuses et vivantes ; dans un coin, une jeune femme et son enfant ; tout cela accumulé, disposé, diversifié avec une aisance et une opulence de génie, tout cela illuminé comme la mer en été par un soleil prodigue. Voilà ce qu'il faudrait emporter avec soi pour garder une idée de Venise...

Je me suis fait conduire au jardin public ; après un tel tableau, on ne peut plus voir que les choses naturelles. C'est un terre-plein au bout de la ville, en face du Lido. Des arbustes verts font des haies ; les fleurs jaunes et rouges s'ouvrent déjà dans les parterres ; les platanes lisses, les chênes rugueux dont les têtes bourgeonnent, réfléchissent leurs têtes dans la mer qui luit. A l'orient est une terrasse d'où l'on voit l'horizon et les îles lointaines. De là, sous ses pieds, on regarde la mer : elle roule en lames longues et minces sur un sable rougeâtre ; les plus délicieuses teintes soyeuses et fondues, des roses veinés, des violets pâles comme les jupes du Véronèse, des jaunes d'or empourprés, intenses et vineux comme les simarres de Titien, des verts effacés noyés de bleu noirâtre, des tons glauques zébrés d'argent ou pailletés d'étincelles, ondulent, se rejoignent, se confondent sous les innombrables flèches de feu qui d'en haut viennent s'abattre sur eux à chaque poignée de rayons dardée par le soleil. Un grand ciel d'azur tendre étale son arche, dont le bout pose sur le Lido, et trois ou quatre nuages immobiles semblent des bancs de nacre.

J'ai poussé plus loin, et j'ai achevé ma journée sur la mer. A la fin, le vent s'est levé, et la nuit est venue. Des teintes blafardes, d'un gris jaunâtre et d'un vert

violacé, sont descendues sur l'eau ; elle clapote infinie, indistincte, et sa houle noircie laisse un long sentiment d'inquiétude. Le vent se débat, pleure et tord dans le ciel les grands nuages ; le reste d'incendie qui rougissait l'occident a disparu. De temps en temps, la lune affleure entre les déchirures des nues ; elle va ainsi, guéant de fente en fente, éteinte presque aussitôt que rallumée, en versant pour une minute son ruissellement sur le flot trouble. On démêle pourtant la rondeur et l'énormité de la coupole céleste ; la terre à l'horizon n'est qu'une mince bande charbonneuse ; la mer frissonnante, la brume vague, et au-dessus les corps opaques des nuages mouvants occupent l'espace.

Rien ne peut exprimer la teinte de l'eau par une pareille nuit : brune et d'un jaspe foncé, parfois blême, mais bruissante de chuchotements innombrables, on l'entend d'abord sans presque la voir, sans rien démêler dans ce vaste désert de formes flottantes. Peu à peu les yeux s'accoutument et sentent l'impérissable lumière qui rejaillit toujours d'elle. Comme une glace dans une chambre secrète et close, comme un de ces miroirs magiques aux profondeurs inconnues que décrivent les légendes, elle luit obscurément, mystérieusement, mais toujours elle luit ; c'est tantôt la pointe d'un petit flot qui émerge, tantôt le dos d'une ondulation large, tantôt la paroi polie d'un fond tranquille, tantôt encore le frétillement d'un remous qui saisit un éclair, un reflet lointain, une subite ondée blanchissante. Toutes ces lueurs affaiblies se croisent, se recouvrent, se mêlent, et voilà que de la grande noirceur sort une clarté douteuse comme d'un métal aperçu dans l'ombre, un infini

de lumière pâlissante, le lustre inextinguible de l'eau vivante, en vain ternie par le ciel mort.

Deux ou trois fois la lune s'est dégagée, et sa longue traînée vacillante semblait celle d'une lampe funéraire allumée parmi les draperies tombantes et devant le revêtement noir de quelque prodigieux catafalque. A l'horizon, comme une procession de torches et tombeaux arrêtés à une distance sans limite, apparaît Venise avec ses clartés et ses bâtisses ; çà et là on voit se serrer un groupe de lumières, comme un faisceau de cierges au coin d'une bière.

La barque se rapproche; à gauche, dans un silence extraordinaire, le canal Orfano s'enfonce immobile et désert ; ce calme de l'eau noire et luisante pénètre tous les nerfs de plaisir et d'horreur. L'esprit s'enfonce involontairement dans ces profondeurs froides. Quelle vie étrange que celle de cette eau muette et nocturne ! — Cependant les églises et les palais grandissent et nagent sur la mer avec un air de spectres. Saint-Marc se découvre, et ses architectures rayent les ténèbres de leurs aiguilles et de leurs rondeurs multipliées. Pareille à la fantaisie d'un magicien, au décor aérien d'un palais imaginaire, on aperçoit la place, avec ses colonnes, son campanile, entre deux cordons de lumières. — Puis la barque s'engage dans des ruelles suspectes, où de loin en loin un falot projette sur l'eau son aigrette flageolante ; pas une figure, pas un bruit, sauf le cri du batelier au tournant des murs ; à chaque instant, la gondole perce l'obscurité d'un pont, puis lentement, comme un ver qui s'allonge, elle rampe le long des assises d'un palais, invisible dans l'ombre épaisse comme celle d'une cave. Tout d'un coup elle se dégage, et l'on découvre

une lanterne isolée qui tremblote lugubrement dans la nuit, allumant des reflets, un scintillement fugitif sur le ventre livide d'un flot. D'autres fois la vague choque un escalier disjoint, des fondements rongés ; on démêle une fenêtre grillée, une muraille lépreuse, et tout autour de soi un enchevêtrement de canaux entrecroisés, d'eaux tortueuses, qui vont s'enfonçant parmi des formes inconnues.

Les places, les rues.

Tout est beau ; je suppose qu'il y a des sympathies de tempérament, j'en trouve une ici ; donnez-moi une grande forêt au bord d'un fleuve ou bien Venise.

Jusqu'aux ruelles, aux moindres places, il n'y a rien qui ne fasse plaisir. Du palais Lorédan, où je suis, on tourne, pour aller à Saint-Marc, par des *calle* biscornues et charmantes, tapissées de boutiques, de merceries, d'étalages de melons, de légumes et d'oranges, peuplées de costumes voyants, de figures narquoises ou sensuelles, d'une foule bruissante et changeante. Ces ruelles sont si étroites, si bizarrement étriquées entre leurs murs irréguliers, qu'on n'aperçoit sur sa tête qu'une bande dentelée du ciel. On arrive sur quelque *piazzetta*, quelque *campo* désert, tout blanc sous un ciel blanc de lumière. Dalles, murailles, enceinte, pavé, tout y est pierre ; alentour sont des maisons fermées, et leurs files forment un triangle ou un carré bosselé par le besoin de s'étendre et le hasard de la bâtisse ; une citerne délicatement ouvragée fait le centre, et des lions sculptés, des figurines nues jouent sur la margelle. Dans

un coin est quelque église baroque, San Mose, — une façade jésuitique, SS. Apostoli ou San Luca, — un portail chargé de statues, tout bruni par l'humidité de l'air salé et par la brûlure antique du soleil ; — un jet de clarté oblique tranche l'édifice en deux pans, et la moitié des figures semblent s'agiter sur les frontons ou sortir des niches pendant que les autres reposent dans la transparence bleuâtre de l'ombre. — On avance, et, dans un long boyau qu'un petit pont traverse, on voit des gondoles sillonner d'argent le marbre bigarré de l'eau ; tout au bout de l'enfilade, un petillement d'or marque sur le flot le ruissellement du soleil qui, du haut d'un toit, fait danser des éclairs sur le flanc tigré de l'onde. L'arche enjambe le canal, et une grisette en mantille noire soulève sa jupe pour laisser voir son bas blanc, sa cheville fine, son soulier sans talon. Elle n'a pas l'air fier et dur des Romaines ; elle marche onduleusement sous son voile et montre sa nuque de neige sous les frissons de ses cheveux roussâtres. Ample, rieuse et molle, elle a l'air d'un paon ou plutôt d'un pigeon qui fait chatoyer son col au soleil. On s'égare, c'est tant mieux ; point de cicerone, on finit par trouver sa route d'après le soleil et l'inclinaison des ombres. A toutes les églises, à tous les endroits où abordent les gondoles sont des drôles pittoresques, de vrais *lazzaroni*, dont tout le métier consiste à tenir la barque contre l'escalier, à rappeler le gondolier quand le visiteur revient, à flâner au soleil, à dormir ou à mendier. Ils tendent la main, et on regarde leurs haillons poudreux, ternis, marbrés, à travers lesquels passe leur chair rougeâtre ; ils sont d'un beau ton effacé et fondu, et ils font bien dans les encoignures sculptées ou de

loin sur les quais vides. — On arrive à la place Saint-Marc ; le soleil a disparu, mais San Giorgio, les tours, les bâtisses de briques sont aussi roses qu'une fleur de pêcher, et du côté du couchant une vapeur de pourpre, une sorte de poussière lumineuse, un souffle de fournaise embrase l'horizon. A l'orient, toutes les rondeurs, toutes les aiguilles sortent de la mer éclatante pareilles à des coupes et à des candélabres d'agate ou de porphyre ; ces arêtes et ces crêtes tranchent avec une netteté extraordinaire la grande conque céleste, et tout en bas du ciel on voit se poser une teinte d'émeraude lointaine.

Les guirlandes de lumières commencent à s'allumer sous les arcades des Procuraties. On s'asseoit au café Florian, dans de petits cabinets lambrissés de glaces et de riantes figures allégoriques : les yeux demi-clos, on suit intérieurement les images de la journée qui s'arrangent et se transforment comme un rêve ; on laisse fondre dans sa bouche des sorbets parfumés, puis on les réchauffe d'un café exquis, tel qu'on n'en trouve point ailleurs en Europe ; on fume du tabac d'Orient, et on voit arriver des bouquetières en robes de soie, gracieuses, parées, qui posent sans rien dire sur la table des narcisses ou des violettes. Cependant la place s'est remplie de monde ; une foule noire bourdonne et remue dans l'ombre rayée de lumières ; des musiciens ambulants chantent ou font un concert de violons et de harpes. — On se lève, et derrière la place peuplée d'ombres mouvantes, au bout d'une double frange de boutiques éclairées et joyeuses, on aperçoit Saint-Marc, son étrange végétation orientale, ses bulbes, ses épines, sa filigrane de statues, les creux noircissants de ses porches,

sous le tremblotement de deux ou trois lampes perdues.

L'ancienne Venise, Saint-Marc. 25 avril

Ce qui est propre et particulier à Venise, ce qui fait d'elle une ville unique, c'est que, seule en Europe après la chute de l'empire romain, elle est restée une cité libre, et qu'elle a continué sans interruption le régime, les mœurs, l'esprit des républiques anciennes. Imaginez Cyrène, Utique, Corcyre, quelque colonie grecque ou punique échappant par miracle à l'invasion et au renouvellement universel, et prolongeant jusqu'à la révolution française une vieille forme de l'humanité. L'histoire de Venise est aussi étonnante que Venise elle-même.

En effet, c'est une colonie, une colonie de Padoue, qui s'est sauvée en un lieu inaccessible devant Alaric et Attila, comme jadis Phocée s'est transportée à Marseille pour échapper à de grands dévastateurs semblables, Cyrus ou Darius. Comme les colonies grecques, elle garde d'abord le lien qui l'unit à la métropole. En 421, Padoue ordonne la construction d'une ville à Rialto, envoie des consuls, bâtit une église. La fille grandit sous le patronage de la mère, puis s'en détache. A partir de ce moment et pendant treize siècles, nul barbare, nul roi germain ou sarrasin ne mettra la main sur elle. Elle n'est point comprise dans la grande enrégimentation féodale ; le fils de Charlemagne a échoué devant ses lagunes ; les empereurs francs ou allemands reconnaissent qu'elle ne dépend point d'eux, mais de Constan-

tinople. Et cette dépendance, qui n'est qu'un nom, disparaît vite. Entre les césars dorés de Byzance et les césars cuirassés d'Aix-la-Chapelle, contre les gros vaisseaux des Grecs dégénérés et la pesante cavalerie germanique, ses marécages, son adresse, sa bravoure, la maintiennent libre et latine. Ses vieux historiens commencent leurs annales en se vantant d'être Romains, bien plus Romains que les Romains de Rome, tant de fois conquis et entachés de sang étranger. En effet, elle s'est retirée à temps de la pourriture impériale pour revivre à la façon militante et laborieuse des anciennes cités, dans un coin abrité où le débordemen des brutes féodales ne peut l'atteindre. Chez elle, l'homme ne s'est point alangui dans la simarre de soie byzantine, ni roidi dans la cotte de mailles germanique. Au lieu de devenir un scribe sous la main d'un eunuque de palais ou un soldat aux ordres d'un baron de château fort, il travaille, navigue, bâtit, délibère et vote, comme jadis un Athénien ou un Corinthien, sans autre maître que lui-même, parmi des concitoyens et des égaux. Dès l'origine, pendant deux siècles et demi, chaque îlot nomme un tribun, sorte de maire renouvelable tous les ans, responsable devant l'assemblée générale de toutes les îles. Les premiers chroniqueurs rapportent que partout les aliments, les habitations sont semblables. Au sixième siècle, Cassiodore dit que chez eux « le pauvre est l'égal du riche, que leurs maisons sont uniformes, qu'il n'y a point de différences entre eux, point de jalousies. » On voit reparaître une image des sobres et actives démocraties grecques. Quand en 697 ils se donnent un doge, leur liberté n'en devient que plus orageuse. Il y a des rixes entre les fa-

milles, des coups de main dans les assemblées. Si le doge devient tyran et veut perpétuer sa dignité dans sa famille, on le chasse, on le fait moine, on lui crève les yeux; souvent on le massacre, selon l'usage des cités antiques. En 1172, sur cinquante doges, dix-neuf avaient été tués, bannis, mutilés ou déposés. La cité a son dieu local, sorte de Jupiter Capitolin ou d'Athéné Poliade : d'abord saint Théodore avec son crocodile, puis saint Marc avec son lion ailé, et le corps de l'apôtre, rapporté par ruse d'Alexandrie, protége et sanctifie le sol de la patrie, comme jadis Œdipe, enterré à Colone, sanctifiait et protégeait le sol athénien. L'esprit public est aussi fort qu'au temps de Miltiade et de Cimon. Urseolo Ier a fondé un hôpital à ses frais, rebâti le palais et l'église de Saint-Marc de son propre argent. Son fils Urseolo II laisse les deux tiers de son bien à l'État et le reste à sa famille. Voilà donc une seconde pousse de l'olivier antique, verte et jeune, au milieu de l'hiver féodal. Par la forme de son État et par les bornes de sa religion, par ses habitudes et par ses sentiments, par ses périls et ses entreprises, par les aiguillons qui le pressent et les conceptions qui le guident, l'homme ici se trouve une seconde fois lancé dans la carrière que les autres sociétés humaines avaient abandonnée pour toujours.

Nous ne comprenons plus la force avec laquelle ils couraient dans ce champ fermé. Nous ne voyons plus les énergies que développaient les associations bornées. Nous sommes perdus dans un État trop grand. Nous n'imaginons pas les provocations incessantes au courage et à l'initiative que comportait la société réduite à une ville. Nous ne soupçonnons plus les ressources d'in-

vention, les élans de patriotisme, les trésors de génie, les merveilles de dévouement, le magnifique développement des puissances et des générosités humaines que l'individu atteint lorsqu'il se meut dans un cercle proportionné à ses facultés et approprié à son action. Quoi de plus rare aujourd'hui que de sentir, étant citoyen, qu'on appartient à la patrie! Il faut qu'elle soit en danger, et cela arrive une fois par siècle[1]. A l'ordinaire, nous ne la voyons pas; elle n'est pour nous qu'un être abstrait; nous ne nous intéressons à elle que par un raisonnement de la cervelle. Nous la sentons seulement comme un mécanisme compliqué qui nous gêne et nous sert, mais qui en somme dure et ne se détraquera pas. Un rouage cassé, un accroc, si grave qu'il soit, fera un peu baisser la rente, voilà tout. Notre vie, celle de nos proches n'en seront pas compromises; nous trouverons toujours dans la rue des sergents de ville pour nous protéger; nos affaires n'en souffriront guère, et nos plaisirs n'en souffriront pas. Depuis que la vie privée s'est séparée de la vie publique, l'État, transporté aux mains du gouvernement, ne semble plus la chose de l'individu. Au contraire, à cette époque, ce qui frappe la communauté blesse au vif le particulier; les affaires nationales sont ses affaires propres. Quand les Hongrois arrivent devant Venise, on n'a pas besoin de l'exciter pour qu'il coure à la passe de Malamocco; il s'agit de sa maison, de ses enfants et de sa femme, et il manœuvre sa barque de lui-même, comme aujourd'hui nous manœuvrons les pompes lorsqu'à deux pas

1. 1594, sous Henri IV; 1712, sous Louis XIV; 1792, sous la convention.

de chez nous on crie au feu. Cent soixante ans de guerre contre les pirates de la Dalmatie ne sont pas une œuvre de la raison d'État, un calcul de cabinet, un système élaboré par une douzaine de têtes politiques et d'habits brodés, comme nos expéditions d'Afrique. Navires interceptés, fiancées enlevées à l'église, citoyens captifs mis à la rame, de toutes parts les plaies privées saignent et ressaignent pour transformer les particuliers en citoyens. Lorsque plus tard la cité aura bordé la Méditerranée de ses colonies, la même situation maintiendra le même patriotisme. Les Navagieri, ducs de Lemnos, les Sanudo, princes de Naxos et de Paros, les cinq cent trente-sept familles de cavaliers et de fantassins qui ont reçu en fief le tiers de la Crète, savent que du salut public dépend leur salut. Une défaite de Venise leur apportera l'invasion, l'incendie, les mutilations, le pal. Quand le Grec, l'Égyptien, le Génois, lancent leurs flottes, quand l'Allemand, le Turc ou le Dalmate remuent leurs armées, le moindre Vénitien, un marchand, un matelot, un calfat, sait que son commerce, son salaire, ses membres même sont en danger. Par cette communauté constante, il a pris l'habitude d'agir en corps, de se sentir compris dans la patrie, d'être insulté et blessé en elle et à travers elle, de l'admirer, de dédaigner les autres, de s'admirer lui-même comme le soldat d'une noble armée, conquérante et intelligente, qui marche avec saint Marc, le favori de Dieu, pour général. Ainsi relevé, un homme est bien fort. Comme il se sent grand, il fait de grandes choses; la générosité double la puissance du ressort que l'intérêt personnel avait déjà tendu. Que l'on considère la vie d'une ville moderne, Rouen ou Toulouse, simple

assemblage d'hommes, où chacun, sous une police passable, végète isolé, ne songeant qu'à soi, occupé languissamment à s'enrichir ou à s'amuser, plus souvent à se comprimer ou à s'éteindre ; qu'on mette en regard la vie entreprenante d'une cité libre comme l'ancienne Athènes ou la vieille Rome, comme Gênes et Pise au moyen âge, comme cette Venise, une bourgade de vendeurs de poissons, posée sur la boue, sans terre, sans eau, sans pierre, sans bois, qui conquiert les côtes de son golfe, Constantinople, l'archipel, le Péloponèse et Chypre, qui écrase sept révoltes à Zara et seize révoltes en Crète, qui défait les Dalmates, les Byzantins, les soudans du Caire et les rois de Hongrie, qui lance dans le Bosphore des flottes de cinq cents voiles, arme des escadres de deux cents galères, fait naviguer à la fois trois mille bâtiments, qui chaque année, par quatre flottes de galions, unit Trébizonde, Alexandrie, Tunis, Tanger, Lisbonne et Londres, qui enfin, inventant une industrie, une architecture, une peinture et des mœurs originales, se transforme elle-même en un magnifique joyau d'art, pendant que ses vaisseaux et ses soldats, en Crète, en Morée, défendent l'Europe contre les derniers des envahisseurs barbares. On comprendra par le contraste de son activité et de notre inertie ce que la société peut tirer de l'homme, ce que l'homme peut oser et créer lorsque l'État le fait souverain et patriote, ce que l'antique régime municipal, que nous avons quitté et que Venise renouvelle, développait de courage et de génie en dressant et liant en une seule gerbe les facultés que nous laissons s'isoler et s'étioler dans nos États trop grands.

Quand une société se développe ainsi par elle-même, elle a son goût et son art propres ; la vie spontanée pro-

duit les créations originales, et l'invention entre dans le champ de l'intelligence après avoir fécondé celui de l'action. Une seule chose est nécessaire à l'homme, le respect de la source vive qu'il porte en lui-même; que chacun de nous préserve la sienne, l'empêche d'être troublée, étouffée, la fasse couler : le reste, œuvres, gloire, puissance, viendra par suite et par surcroît. Ces Vénitiens sont allés à Constantinople et en ont rapporté pour leur église les formes arrondies, les arcades cintrées, les coupoles globuleuses dans lesquelles l'architecture byzantine se complaisait; mais ils les transforment en les répétant sur leur sol, et l'église de Saint-Marc diffère autant de Sainte-Sophie qu'une jeune nation naïve, inventive, conquérante, diffère d'un vieil empire grandiose et compassé. Les architectes grondent en la voyant; à chaque pas, les règles y sont violées, et les styles mêlés. On n'a pas su ou peut-être osé sur ce terrain mouvant copier l'énorme dôme de Sainte-Sophie; mais ses rondeurs plaisaient, et au lieu d'une grande on en a fait cinq petites; puis à l'extérieur on les a surexhaussées, renflées en forme de bulbe avec des flèches et des courbures étranges. C'est que de toutes parts la fantaisie exubérante se donnait carrière. Dès le péristyle, on la sent qui déborde. Les porches ont coiffé leur cintre antique d'un revêtement évasé qui relève en pointes gothiques sa guirlande de statuettes. De fins clochetons sont venus se placer sur les contre-forts. Cinq cents colonnettes de porphyre, de vert antique, de serpentine, ont serré et superposé sur les façades leurs étages incohérents, leurs têtes classiques ou barbares, le pêle-mêle magnifique de leurs marbres multicolores. Des portes sarrasines font luire leur treillage de petits fers à cheval entre

de bizarres chapiteaux où des oiseaux, des lions, des feuillages, des raisins, des épines, des croix, enchevêtrent leur dessin grossier ou fantastique. Sur la voûte, des mosaïques innombrables étalent des corps réels et roides, des Èves grêles, à la poitrine tombante, des Adams maigres qui sont des ouvriers déshabillés, vingt scènes bibliques d'une indécence aussi naïve et d'une maladresse aussi enfantine que les enluminures des plus vieux missels. On reconnaît l'homme du moyen âge, qui, sur un fond classique importé, brode une décoration gothique originale, qui, raffiné et troublé par le christianisme, aime non plus le simple et l'uni, mais le complexe et le multiple, qui a besoin de remplir le champ de sa vision par la saillie et l'entrelacement des formes prodiguées, par la nouveauté, le luxe et la recherche de l'ornementation capricieuse, qui, devenu plus imaginatif en même temps que plus sensible, ne sent ses yeux contentés que par le fourmillement illimité des surfaces populeuses et par le brusque affleurement de l'irrégularité imprévue, qui enfin, promené par sa destinée maritime dans les basiliques byzantines et les mosquées mahométanes, entasse les marbres, les bronzes, les reflets de la pourpre et les scintillements de l'or, pour exprimer dans son christianisme la poésie fastueuse et composite dont le spectacle de l'Orient l'a imbu.

C'est aujourd'hui la fête de Saint-Marc ; les femmes, les jeunes filles en voile noir, en châles violets, en longues jupes tombantes, toute une foule bariolée bourdonne sous les porches et ondoie dans l'église. Elles s'agenouillent sur les dalles, touchent de la main les pieds d'un Christ de bronze et se signent ; d'autres mar-

mottent des prières, et mettent un sou dans la boîte qu'on promène en quêtant « pour les pauvres morts ». Une procession de prélats défile, et l'on voit tourner le long des piliers les mitres blanchâtres ou dorées, les chapes damasquinées et scintillantes. Un chant s'élève, bizarre et beau, composé de voix très-hautes et de voix très-graves, sorte de mélopée monotone qui vient peut-être de Byzance. Les musiciens sont cachés : on ne sait pas d'où cette mélopée sort ; elle flotte et monte dans l'air rougeâtre et sombre, comme une voix incorporelle dans la cave resplendissante d'une fée ou d'un génie.

Pour l'étrangeté et la magnificence, rien ne peut se comparer à ce spectacle. On vient de regarder la place Saint-Marc, si belle et si gaie, ses élégantes colonnades, le riche azur du ciel, la lumière épanchée dans l'espace. L'on descend une marche, et les yeux se trouvent tout d'un coup plongés dans la pourpre ténébreuse d'un sanctuaire petit, de forme inconnue, plein de chatoiements et de reflets amortis, surchargé et resserré comme la chambre basse où un israélite, un pacha conserve ses trésors. Deux couleurs, les plus puissantes de toutes, le revêtent du parvis au dôme : l'une, celle du marbre veiné rougeâtre qui luit aux fûts des colonnes, lambrisse les murailles, s'étale sur les dalles ; l'autre, celle de l'or qui tapisse les coupoles, incruste les mosaïques, et par ses millions d'écailles accroche la lumière. Rouge sur or et dans l'ombre : on n'imagine pas un pareil ton. Le temps l'a foncé et fondu : au-dessus du pavé de marbre fendillé par les tassements, les rondeurs guillochées des dômes scintillent d'une clarté fauve; nul jour, sauf celui des petites baies à têtes rondes, cerclées de vitraux ronds. Des formes innom-

brables, des piliers couturés de sculptures, des bronzes, des candélabres, des centaines de mosaïques, un luxe asiatique de décorations contournées et de figures barbares poudroie dans l'air où l'encens roule ses spirales, où flottent en atomes lumineux les contrastes de la nuit et du jour. On ne peut exprimer cette puissance de la lumière emprisonnée et éparpillée dans l'ombre. Telle chapelle à droite est noire comme un souterrain; un reste de clarté vacille sur la courbure des arceaux. Seules, trois lampes de cuivre émergent de l'obscurité palpable; l'œil s'arrête sur leurs rondeurs et suit leur chaîne qui remonte, étoilant la nuit de ses paillettes, pour se perdre en je ne sais quelles profondeurs; à les voir ainsi descendre au bout d'une traînée de lueurs, on les prendrait pour les corolles mystérieuses d'une fleur magique. Il y avait dans ces architectes du dixième et du douzième siècle un sentiment propre unique. Qu'ils aient imité les Byzantins ou les Arabes, peu importe; ce saint Marc qu'ils avaient rapporté d'Alexandrie, cet apôtre syrien dont ils avaient vu le ciel et la patrie, remplissait leur imagination d'une poésie inconnue aux barbares du Nord. Ce n'est point la tristesse qu'ils expriment, ni l'énormité qu'ils poursuivent; il y a un fonds de joie méridionale dans leur fantaisie, dans la chaude couleur dont ils imprègnent leur église, dans ce revêtement universel de mosaïques luisantes, dans cette marqueterie de marbre, dans ces galeries sculptées, dans ces chaires, dans ces balcons, dans ces riches portes arabes ou gothiques enserrées chacune dans un cordon d'apôtres. Devant cette fête qui semble une vision, les disparates s'accordent et les maladresses ne sont plus senties. Autour du maître-autel, les quatre colonnes

qui portent le baldaquin disparaissent sous une profusion de figures qui, de la base au chapiteau, chacune dans sa niche, revêtent tout le fût. Si on les prend une à une, elles sont barbares; on est choqué de l'impuissance et des vains tâtonnements qu'elles manifestent. Les mains sont disproportionnées, les têtes parfois sont grandes comme le tiers ou le quart du corps; presque toutes sont vulgaires, parfois grossières, stupides; le sculpteur est un moine pataud qui copie des patauds du peuple; sa main dévie et aboutit sans le savoir à la caricature; telle sainte est un *grotesque* à la joue enflée, une hydrocéphale étique; d'autres sont des monstres informes, non viables, comme les singularités qu'on conserve dans les musées anatomiques. Et pourtant à six pas de là, l'effet total est admirable ; on est saisi par la surabondance de cette foule indistincte, brunâtre, qui étage ses files sous un chapiteau de feuillages d'or, et ondoie vaguement sous le tremblotement des lampes. L'artiste du moyen âge, incapable d'exprimer l'individu, sent les masses et les ensembles ; il ne comprend pas, comme l'ancien Grec, la perfection de la personne isolée, du dieu, du héros qui se suffit à lui-même ; il sort de cette belle enceinte limitée : ce qu'il aperçoit, c'est le peuple, la multitude humaine, la pauvre espèce tout entière humiliée comme une fourmilière devant le dominateur suprême. Il lui laisse ses laideurs, ses déformations, sa mesquinerie ; souvent même il les exagère; mais le rêve sublime et intense, la joie mêlée d'angoisses, tout ce qui est la palpitation et l'aspiration des âmes, il l'entend, il l'exprime, et si nous ne voyons point dans son œuvre le corps viril et sain de l'homme indépendant et complet, nous y démêlons

l'émotion intime des foules et la religion passionnée du cœur.

Voilà ce qui anime les mosaïques si roides dont les murailles, les voûtes, les moindres angles sont lambrissés. On voit bien qu'ils ont fait venir des ouvriers de Constantinople ; de toutes parts la niaiserie de l'art vieillot et l'insuffisance de l'art enfantin ont multiplié des mannequins dont les yeux d'émail n'ont plus de regard. Une Vierge au-dessus de la porte d'entrée n'a pas de corps ; c'est un squelette sous un manteau. Un Christ au-dessus de l'autel, dans la chapelle des fonts baptismaux, n'a plus forme humaine ; on dirait qu'on l'a éventré et vidé ; il reste de lui une peau blafarde mal remplie de je ne sais quelle bourre mollasse. Une Hérodiade en robe rouge étoilée d'or laisse voir au bout de ses manches d'hermine les phalanges desséchées d'une poitrinaire étique. Il faut voir les pieds extraordinaires des anges, les grands yeux caves des saints, l'air absorbé, affaissé, inerte, de tous les personnages. Et pourtant, si misérables que soient les figures, le jeune peuple, qui est obligé de les emprunter au vieux peuple, fait d'elles un ensemble harmonieux et beau. L'œuvre hiératique et plate entre comme un fragment dans l'œuvre inspirée et sincère. A cette distance et dans cette profusion, on cesse de remarquer les formes amaigries ou mécaniques. On ne les voit que comme des têtes dans une foule. Les yeux se sentent entourés d'une assemblée de saints, d'une histoire infinie, de tout le ciel légendaire ; ils oublient le détail ; ils voient un royaume et ne songent pas à en compter ou critiquer les habitants. La vieille Venise héroïque et pieuse a fait ainsi ; voilà pourquoi,

pendant des siècles, elle a prodigué ses richesses, son travail, ses conquêtes. C'est là le monde idéal qu'entrevoyait sa foi, aussi vivant pour elle, aussi peuplé que le monde réel ; ce sont ses patrons, ses patriarches, ses anges, sa madone qu'elle contemplait à travers ces figures vivifiées par la lumière pourprée et par l'or rutilant des coupoles.

SS. Giovanni e Paolo, I Frari. 26 avril.

La gondole s'enfonce dans les ruelles désertes, du côté du nord. Les reflets de l'eau tremblent dans l'arc concave des ponts, comme une draperie de soie à ramages, rose, blanche et verdâtre. On sort de la ville, il est midi, le ciel est d'une pâleur ardente. Des trains de bois échoués allongent leurs poutres lavées et luisantes sur la plaine d'eau immobile. En face, est une île ceinte de murailles, le cimetière, qui raye la blancheur enflammée de ses blancheurs crues ; plus loin, deux ou trois voiles courent dans les chenaux ; à l'horizon, la chaîne vaporeuse des montagnes développe sur le ciel sa frange de neige. La proue dentelée sort de l'eau comme un bizarre poisson qui nagerait la queue la première, et sa forme noire perce et pousse en avant, parmi les frétillements innombrables de petits flots dorés, dans le grand silence.

Sur une place vide s'élève la statue équestre de Colleoni, la seconde qu'on ait fondue en Italie[1], véritable portrait comme celle de Gattamelata à Padoue, portrait

1. Par Verocchio, 1475.

réel d'un *condottiere* assis sur son solide cheval de bataille, en cuirasse, avec les jambes écartées, le buste trop court, la physionomie rude d'un soudard qui commande et qui crie, point embelli, mais pris sur le vif et énergique. En face est SS. Giovanni e Paolo, une église gothique[1], d'un gothique italien, partant gai; les piliers ronds, les arches larges et bien évasées, les vitraux presque tous blancs, écartent de l'esprit les idées funèbres et mystiques que suggèrent toutes les cathédrales du Nord. Comme le Campo Santo à Pise, comme Santa Croce à Florence, l'église est peuplée de tombeaux; joignez-y ceux des Frari : c'est le mausolée de la république. La plupart sont du quinzième ou des premières années du seizième siècle, l'âge éclatant de la cité, celui où les grands hommes et les grandes actions qui finissent sont encore de date assez récente pour que l'art nouveau qui se dégage puisse en recueillir l'image et en exprimer la sincérité; d'autres montrent l'aube de cette grande lumière; d'autres encore en montrent le déclin, et l'on suit ainsi sur une rangée de sépulcres l'histoire du génie humain depuis son éclosion, à travers sa virilité, jusqu'à sa décadence.

Dans le monument du doge Morosini, mort en 1382, la pure forme gothique s'épanouit avec toutes ses élégances. Une arcade fleuronnée festonne ses dentelures au-dessus du mort. Aux deux côtés montent deux petites tourelles charmantes portées par des colonnettes agrémentées de trèfles, brodées de figurines, hérissées de clochers et de clochetons, sorte de végétation délicate où le marbre se hérisse et s'épanouit comme une plante

1. 1236-1430.

épineuse qui déploie ensemble ses aiguilles et ses fleurs. Le doge dort les mains croisées sur sa poitrine. Ce sont là les vrais monuments funéraires : une alcôve, parfois avec son baldaquin ou sa courtine[1], un lit de marbre sculpté, ornementé, comme l'estrade de bois sur laquelle les vieux membres de l'homme vivant se reposaient la nuit, et au dedans, l'homme vêtu comme à son ordinaire, calme dans son sommeil, confiant et pieux parce qu'il s'est bien acquitté de la vie, véritable effigie sans emphase ni angoisses, et qui laisse aux survivants l'image grave et pacifique que leur mémoire doit retenir.

Voilà le sérieux du moyen âge. Déjà pourtant sous la sévérité religieuse on voit poindre le sentiment des formes corporelles vivantes qui seront la découverte propre du siècle suivant. Dans le mausolée du doge Marco Corner, entre les cinq arcades ogivales dentelées de trèfles et coiffées de fins clochetons, des Vertus, de joyeux anges en longues robes regardent avec des expressions spontanées et frappantes. Dans cette aurore de la découverte, l'artiste risquait naïvement des physionomies, des airs de tête que les maîtres ultérieurs ont rejetés par dignité et pour obéir aux règles. En cela, la Renaissance, qui réduisait l'art à la noblesse classique, l'a vraiment amoindri, comme les puristes de notre dix-septième siècle ont appauvri le riche langage du seizième.

A mesure qu'on avance, on voit se dégager quelque trait de l'art nouveau. Dans le tombeau du doge Antonio Venier, mort en 1400, le paganisme de la Renaissance affleure par un détail de l'ornementation, — les

1. Tombeau du doge Tomaso Mocenigo, 1423.

niches à coquille. Tout le reste est encore anguleux, fleuronné, effilé délicatement, gothique, la sculpture comme l'architecture. Aussi les têtes sont un peu lourdes, maladroites, trop courtes et parfois portées par un col tordu. Les artistes copient le réel : ils n'ont pas encore fait un choix définitif dans les proportions, ils ne savent pas le canon des statuaires grecs, ils sont encore plongés dans l'observation et dans l'imitation de la vie ; mais leurs maladresses sont délicieuses. La Madone, qui a le cou trop penché, serre son fils avec une tendresse si vive! Il y a tant de bonté, de candeur dans ces têtes de jeunes filles un peu rondes! Les cinq vierges dans leurs niches à coquille ont une fraîcheur de jeunesse et de vérité si pénétrante! Rien ne me touche autant que ces sculptures par lesquelles se clôt l'art du moyen âge[1]. Toutes ces œuvres sont *inventées*, nationales, bourgeoises parfois si l'on veut, mais d'une vitalité incomparable. La domination éclatante et accablante de la beauté classique n'était point venue discipliner l'élan des génies originaux ; il y avait des arts de province, accommodés au climat, au pays, à tout l'ensemble des mœurs qui les entouraient, encore affranchies des académies et des capitales. Rien au monde ne vaut l'originalité véritable, le sentiment intime et complet, l'âme entière empreinte dans une œuvre ; l'œuvre alors est aussi individuelle, aussi riche de nuances que cette âme. On y croit ; le marbre devient une sorte de journal où se sont déposées toutes les confidences d'une vie humaine.

Si l'on fait quelques pas en suivant le cours du

1. Comparez les sculptures du tombeau du dernier duc de Bretagne à Nantes, du tombeau des derniers ducs de Bourgogne et de Flandre à Dijon et à Brou, du tombeau des enfants de Charles VIII à Tours.

siècle[1], on sent diminuer par degrés cette simplicité et cette naïveté de l'art. Le monument funéraire se change en une pompe héroïque. Des arcades rondes développent leur noble courbe au-dessus du mort. Des arabesques courent gaiement sur les bordures polies. Des colonnes se rangent en files épanouissant leur chapiteau d'acanthe ; parfois elles s'étagent les unes sur les autres, et les quatre ordres d'architecture développent leur variété pour le plaisir des yeux. Le tombeau devient alors un arc de triomphe colossal ; quelques-uns ont vingt statues, presque de grandeur naturelle. L'idée de la mort disparaît ; le défunt n'est plus couché attendant la résurrection et le jour suprême, il est assis et regarde ; « il revit » dans le marbre, comme dit ambitieusement une épitaphe. Pareillement les statues qui ornent son mémorial se transforment par degrés. Au milieu du quinzième siècle, elles sont encore maintes fois roides et gênées ; les jambes des jeunes guerriers sont un peu grêles, comme celles des archanges du Pérugin ; elles sont chargées de genouillères et de bottines à tête de lion, dans lesquelles les réminiscences de l'armure féodale se mêlent à l'admiration du costume antique. Corps et têtes, tout avoisine le réel ; l'excellence des figures consiste dans leur sérieux involontaire, dans leur expression intense et simple, dans la force de leur attitude, dans leur regard fixe et profond. Aux approches du seizième siècle, l'aisance et le mouvement leur viennent. Les draperies se tordent et se

1. Tombeaux de P. Mocenigo, mort en 1476 ; — de Marcello, mort en 1474 ; — de Bonzio, mort en 1508 ; — de Loredan, mort en 1509. — Aux Frari, tombeaux de Nicolas, mort en 1473 ; — de Pesaro, mort en 1503.

déploient grandement autour des corps robustes. Les muscles se soulèvent et se montrent. Les jeunes chevaliers du moyen âge sont maintenant des athlètes et des éphèbes. Les vierges, immobiles et encapuchonnées dans leurs manteaux sévères, commencent à sourire et à s'agiter. Leurs robes grecques froissées et tombantes laissent voir leur sein nu et la forme svelte de leurs pieds charmants. Penchées, demi-renversées, ployées sur le flanc, fièrement debout et songeuses, elles étalent sous leurs draperies tordues les diversités de la forme vivante, et l'œil suit les courbes harmonieuses du bel animal humain qui, au repos, en mouvement, dans toutes les attitudes, n'a qu'à se laisser vivre pour être heureux et parfait.

Nulle part elles ne sont plus belles que sur le tombeau du doge Vendramini[1]. L'art y est encore simple et dans sa première fleur; la gravité ancienne subsiste tout entière; mais le goût poétique et pittoresque qui commence à poindre y verse déjà sa richesse et son éclat. Sous des arcades de fleurons d'or, dans les intervalles d'une colonnade corinthienne, des guerriers et des femmes drapées à l'antique regardent ou pleurent. Ils ne se démènent point, ils ne cherchent point à attirer l'attention; leur expression contenue n'en est que plus forte. C'est leur corps tout entier, c'est leur type et leur structure, c'est leur vigoureux col, leur ample et magnifique chevelure, c'est leur visage si peu nuancé qui parle. Une femme lève tristement les yeux au ciel; une autre, demi-renversée, pousse un cri; on dirait des figures de Jean Bellin. Elles sont de cet âge puissant

1. Mort en 1470.

et limité où le modèle comme l'artiste, réduit à cinq ou six sentiments énergiques, emploie à les éprouver sa sensibilité intacte et concentre en un effort des facultés complètes qui plus tard s'émousseront par la jouissance et se disperseront sur les détails.

Avec le seizième siècle, toutes les grandes passions finissent. Les tombeaux deviennent de grandes machines d'opéra. Celui du doge Pesaro, mort en 1669[1], n'est qu'une gigantesque décoration de cour qui monte entassant son luxe emphatique. — Quatre nègres vêtus de blanc, courbés sur des coussins, soutiennent le second étage, et leurs faces de moricauds grimacent sur leurs corps de portefaix ; entre eux, par un contraste grossier, parade un squelette. Pour le doge, il se rejette en arrière avec une importance de grand seigneur qui dirait : fi donc ! à des malotrus. Des chimères rampent à ses pieds, un baldaquin se déploie sur sa tête, et des deux côtés, des groupes de statues étalent leurs mines déclamatoires ou sentimentales. — Ailleurs, dans le tombeau du doge Valier[2], on voit l'art quitter la boursouflure pour la mignardise. L'alcôve mortuaire s'enveloppe dans un vaste rideau de marbre jaune broché de fleurs que relèvent une quantité de petits anges nus, folâtres comme des amours. Le doge a la dignité d'un magistrat, et sa femme, frisée, ridée, vêtue d'étoffes tortillées, retrousse délicatement sa main gauche avec un air de douairière. Plus bas, une Victoire de trumeau couronne le bon vieillard, qui semble parent de Bélisaire, et tout alentour des bas-reliefs présentent des

1. Aux Frari.

2. Mort en 1656, mais le tombeau est du dix-huitième siècle ; — à an Giovanni.

groupes de femmes gracieuses et sensibles qui font des gestes de salon.

Tout cela est de l'art gâté, mais c'est encore de l'art; je veux dire que le sculpteur et ses contemporains ont un goût personnel et véritable, qu'ils aiment certaines choses dans leur monde et dans leur vie, qu'ils les imitent et les embellissent, que leurs préférences ne sont pas une affaire d'académie, une œuvre d'éducation, une pédanterie de livres, une préférence de convention. Rien d'autre dans notre siècle. Pour la froideur, la fadeur, la recherche, le tombeau de Canova, exécuté sur ses propres dessins, est ridicule : une grande pyramide de marbre blanc occupe tout le champ de la vue; la porte est ouverte : c'est là que l'artiste veut reposer, comme un pharaon dans son sépulcre. Vers la porte s'avance une procession de figures sentimentales, des Atalas, des Eudores, des Cymodocées, un génie nu qui dort éteignant sa torche, un autre qui soupire, la tête tendrement penchée, comme le jeune Joseph de Bitaubé. Un lion ailé pleure désespéré, le museau sur ses pattes, et ses pattes sur un livre; il faudrait vingt minutes à un professeur d'humanités pour commenter ce drame allégorique. — Près de là, on a infligé au pauvre Titien un tombeau en manière de portique, luisant et ratissé comme une pendule de l'empire, orné de quatre jolies femmes spiritualistes et pensives, de deux pauvres vieillards expressifs, aux muscles saillants et aigus, de deux jeunes coiffeurs ailés qui portent des couronnes. On dirait que ces artistes sont vides de toute impression propre, qu'ils n'ont rien à dire d'eux-mêmes, que le corps humain ne leur parle plus, qu'ils en sont réduits à chercher dans leurs portefeuilles des agence-

ments de lignes, que tout leur talent consiste à combiner une charade intéressante d'après le dernier manuel de symbolique et d'esthétique. La mort est quelque chose cependant, et il semble bien qu'on en peut parler sans livre, d'après soi ; mais je commence à croire que nous n'en avons plus l'idée, non plus que celle d'aucune chose extrême. Nous la chassons de notre esprit comme un hôte disproportionné et déplaisant : quand nous suivons un enterrement, c'est par décence et en causant avec notre voisin d'affaires ou de littérature; nous sommes sortis de l'état tragique. Si nous entrevoyons un grand malheur à l'horizon, c'est tout au plus un coup de bourse qui nous fera passer du premier au quatrième étage. Ce qui remplit notre imagination, c'est une infinité diversifiée de petits plaisirs ou tracas, visites, écritures, conversations, échéances et le reste. Éparpillés et aplanis comme nous le sommes, par quelle partie de notre âme et de notre expérience comprendrions-nous les anxiétés, les terreurs prolongées et énormes, les joies abandonnées et corporelles qui jadis s'élevaient comme des montagnes sur le niveau de la vie humaine? L'art vit de grands partis-pris comme la critique de petites nuances démêlées; c'est pourquoi nous ne sommes plus artistes, mais critiques.

La même idée revient quand on regarde les peintures. Il y en a d'admirables dans une chapelle de l'église dédiée au saint rosaire. L'une, de Titien, est le *Martyre de saint Pierre de Vérone*. Dominiquin a répété ce même sujet à Bologne ; mais une peur ignoble défigure ses personnages. Ceux de Titien sont grands comme des combattants. Ce qui l'a frappé, ce n'est point l'impression grimaçante ou douloureuse d'un visage convulsé ;

c'est le puissant mouvement d'un meurtre, le déploiement du bras qui frappe, les draperies agitées d'un fuyard qui court, l'élan magnifique des arbres qui étendent au-dessus du sang et des armes leurs branchages sombres. Plus véhément encore est un crucifiement du Tintoret. Tout s'y remue et s'y renverse ; la poésie de la lumière et de l'ombre remplit l'air de contrastes éclatants et lugubres. Un jet de clarté jaunâtre s'abat en travers sur le Christ nu qui semble un cadavre glorifié. Au-dessus de lui, les têtes des saintes femmes nagent dans un ruissellement d'air splendide, et le corps du mauvais larron, sauvage et tordu, bosselle le ciel de sa musculature roussâtre. Dans cette tempête du jour troublé et intense, il semble que les croix vacillent, que les suppliciés vont se précipiter ; pour achever la poignante émotion et le désordre grandiose, on aperçoit dans les fonds, sous une fumée lumineuse, un amas de corps soulevés qui ressuscitent. — Tout le haut des murs est couvert de peintures pareilles et de la même main. Le Christ monte au ciel, et autour de lui de grands anges nus lancés à travers l'espace sonnent furieusement dans leurs trompettes. La Vierge est enlevée par une foule impétueuse de petits anges tordus, pendant qu'au-dessous d'elle les apôtres crient et se renversent. De tous côtés, dans toutes les toiles la lumière vibre ; il n'y a pas un atome de l'air qui ne frémisse, et la vie est si débordante, qu'elle transpire et fourmille par les pierres, par les arbres, par les terrains, par les nuages, par toute couleur et par toute forme, par la fièvre universelle de la nature inanimée.

Santa Maria dell' Orto. — San Giobbe. — La Giudecca.
I Gesuati. 27 avril.

Je vois tous les jours des tableaux de Titien, du Tintoret, du Véronèse ; mais il ne faut pas encore que j'en parle, c'est un monde complet et trop riche ; ce Tintoret surtout est extraordinaire, on n'a une idée de lui qu'à Venise.

Aujourd'hui, course à Santa Maria dell' Orto pour voir ses grandes peintures, l'*Adoration du veau d'or*, le *Jugement dernier*. L'église est fermée, les tableaux ont été enlevés, roulés, déposés on ne sait où; l'édifice semble abandonné ; sur le flanc est un cloître défoncé qui sert de magasin à planches; l'herbe pousse verte et drue le long des arcades. Voilà un de mes plus grands regrets à Venise.

Le gondolier fait le tour de la ville par le nord, et, devant cette plaine de lumière, toutes les contrariétés, tous les mécomptes s'oublient. On ne se lasse pas de la mer, de l'horizon infini, des petites bandes lointaines de terre qui émergent sous une verdure douteuse, des étranges rues populaires presque désertes où les briques des maisons vacillent rongées par l'eau, où le bas des pilotis incrusté de coquilles s'est tellement aminci qu'ils font craindre un effondrement. San Giobbe paraît ; c'est une petite église de la Renaissance, blanche et nue à l'extérieur, sauf une porte delicatement ornementée et élégante. A l'intérieur, l'ornement déborde; un monument de Claude Perrault, emphatique mais non plat, étale au-dessus d'une urne de marbre noir un

petit ange endormi, gros et vigoureux, qu'on dirait parent des chérubins flamands ; plus bas, des lions couronnés s'accroupissent avec la solennité grotesque des bêtes héraldiques. Si décorée et si gâtée que soit une église en Italie, elle renferme toujours quelque chose de beau ou de curieux ; par exemple ici un bon tableau de Pâris Bordone, un vieux saint à grande barbe, qui porte sa croix entre deux compagnons, et tout à côté un joli cloître bordé de colonnes qui se rejoignent en arcades, et dont la citerne, brodée de feuilles d'acanthe, s'épanouit sur une esplanade de dalles. Voilà l'agrément de ces promenades : on ne sait pas ce qu'on rencontrera ; pour tout bagage, on a deux ou trois noms dans la tête; on glisse sur l'eau sans cahot, sans bruit; personne ne vous parle; on passe d'une église dorée, peuplée de figures, à un quartier délabré, solitaire. Il semble qu'on est affranchi de son corps, et que quelque génie bienfaisant se plaise à faire passer des spectacles et des fantasmagories devant votre âme.

La gondole longe Santa Chiara et l'extérieur du champ de Mars. Les espaces d'eau deviennent plus larges, et des ondulations diaprées roulent lentement sous la brise avec le plus inexprimable mélange de tons noyés et fondus. Ce n'est point ici de l'eau ordinaire. Enfermée dans les canaux, troublée par les suintements et les infiltrations de la colonie humaine, elle a pris des rougeurs terreuses, des teintes d'ocre blafardes, des noirceurs bleuâtres et vaseuses, en sorte qu'elle ressemble à l'amas de vingt couleurs brouillées ensemble sur la même palette. Sous un ciel du Nord, elle serait lugubre ; sous l'illumination du soleil et la soie d'azur

tendre qui tend ici toute la coupole céleste, elle remplit les yeux d'un plaisir presque physique. Véritablement on nage dans la lumière. Le ciel la verse, l'eau la colore, les reflets la centuplent; il n'y a pas jusqu'aux maisons blanches et roses qui ne la renvoient, et la poésie des formes vient achever la poésie du jour. Même dans ce quartier abandonné et misérable, on aperçoit des palais, des façades décorées de colonnes. Des maisons médiocres ou pauvres ont de grands balcons enfermés dans des balustres, des fenêtres dentelées de trèfles ou coiffées d'ogives, des reliefs de feuillages et d'épines, entrelacés. Le rêve vient, et on n'en sort pas. En vain le canal de la Giudecca, presque vide, semble attendre des flottes pour peupler son noble port; on ne songe qu'aux couleurs et aux lignes. Trois lignes et trois couleurs font tout le spectacle : le large cristal mouvant, glauque et sombre, qui tourne avec une dure couleur luisante; au-dessus, détachée en vif relief, la file des bâtisses qui suit sa courbure; plus haut enfin le ciel clair, infini, presque pâle.

Le batelier aborde et prétend qu'il faut voir l'église des Gesuati. On aperçoit une pompeuse façade de gigantesques colonnes composites, puis une nef dont la colonnade corinthienne s'encastre prétentieusement dans de larges piliers; sur les flancs, de petites chapelles dont les frontons grecs portent des consoles courbes; un revêtement de marbres bigarrés, une infinité de statues et de bas-reliefs fades et bien propres; au plafond, une jolie peinture de boudoir, de fines jambes nues et roses; — bref, un luxe froid, un étalage de mignardises coûteuses. Le dix-huitième siècle italien est encore pire que le nôtre. Nos œuvres gardent tou-

jours quelque mesure, parce qu'elles gardent quelque finesse; pour eux, ils s'asseoient triomphalement dans l'extravagance. J'ai vu hier une autre église pareille, celle des Gesuiti. Sur les murs et le parvis, des marbres verts et blancs s'incrustent les uns dans les autres pour former des fleurs et des ramages. Sur les voûtes, l'or tortillé dessine des vases, des pompons et des parafes, et le tout semble un papier de salon velouté et doré dont le prix tentera quelque enrichi. On ne saurait compter les urnes, les lyres, les flammes, les feuillages, les guirlandes blanches qui bossellent les dômes. Des colonnes torses en marbre vert écaillé de blanc soutiennent le baldaquin de l'autel, où des statues maigres et sentimentales, — le Christ avec sa croix, Dieu le Père assis sur un énorme globe de marbre blanc, — paradent portées par les anges ; tous deux s'abritent sous un toit de marbre écailleux, si baroque qu'on ne peut s'empêcher de rire. L'emphase grotesque éclate jusque dans les grandes lignes architecturales; ils ne se sont pas contentés des formes ordinaires, ils ont élargi la voûte de leur nef jusqu'à lui donner une courbure basse semblable à celle d'un pont, et l'ont flanquée de coupoles qui semblent le creux d'un bouclier. On sent l'effort de l'imagination qui travaille à vide, qui aboutit à une rhétorique de superlatifs et de concetti, et qui, en phrases ronflantes et polies, arrange un culte de salon pour les dames et les mondains.

Toutes ces sottises de la décadence disparaissent devant deux tableaux du grand siècle. Le premier est une *Assomption* du Tintoret. Autour du tombeau de la Vierge, de grands vieillards se penchent et s'étonnent

avec des gestes tragiques; ils ont ces airs de tête seigneuriaux et rudes qui s'accordent si bien chez les peintres de Venise avec le froissement violent des draperies et les puissants effets d'ombre, de lumière et de couleur. Plus haut, la Vierge tourbillonne, et les teintes pâles, noyées, changeantes de sa robe violette rendent encore plus frappants sa vigoureuse figure brune, son front petit, ses cheveux bas plantés, son attitude virile. Une femme du peuple, énergique et splendide comme une reine, voilà l'idée qui saute aux yeux; nul peintre n'a aimé davantage la pompe et la sincérité de la force. Tintoret voit dans les rues une marchande ou une batelière, il en emporte l'image complète et sauvage, il l'enveloppe du lustre patricien et oriental des cérémonies princières, il verse alentour un déluge de petites têtes cravatées d'ailes, il en jette jusque sur les linges que tiennent les apôtres. Il ne s'inquiète pas si sa volée d'anges ressemble à un plat de têtes coupées; d'un jet il a traduit sur la toile son apparition instantanée, il s'en va, son œuvre est faite.

L'autre tableau, un *Saint Laurent* de Titien, semble une fantaisie d'un Rembrandt italien, une vision dans l'ombre. Il fait nuit; on ne distingue d'abord qu'une grande noirceur, tachée vaguement de deux ou trois lumières. C'est une large rue. Dans une teinte blafarde comme celle d'une cave où meurt un flambeau, on démêle, à leur noirceur plus opaque, des architectures, une statue, une foule lointaine. Une lanterne étrange, une sorte de torche enfermée dans un grillage de fer luit au bout d'un bâton, et le brasier allonge sur le pavé ses rougeurs sinistres. Près de là, un superbe bourreau, sorte de portefaix tragique, se penche en arrière, et

les muscles de sa poitrine s'enflent avec des tons vineux, avec un puissant relief sur son torse herculéen ; autour de lui, des reflets noirs se posent sur les cuirasses ou tremblotent sur l'acier bleui des lances. Cependant une flambée de lumière tombe du haut du ciel, perçant les ténèbres comme une gloire ; la traînée lumineuse arrive sur le corps blanc du martyr en éveillant sur son passage les chatoiements jaunâtres, les palpitations indistinctes et le mystérieux frémissement des poussières de l'ombre.

Mœurs et figures. 27 avril.

Au théâtre Benedetto, ce soir. Vers minuit, au retour, les ruelles à peine éclairées, tortueuses, étranglées entre les hautes maisons, semblent des coupe-gorge.

Pauvre théâtre : il est presque vide ; sur l'énorme quantité de loges, il y en a une vingtaine demi-pleines. Beaucoup de petits bourgeois et même de gens du peuple sont au parterre. — Et la salle est belle.

On joue ce soir *Marie Stuart*, traduite de Schiller. Demain on jouera *un' interessantissima comedia del signore Dumas padre*, *Mademoiselle de Belle-Ile.* J'en ai vu d'autres de lui à Florence. Nous fournissons à toute l'Europe les vaudevilles, la comédie, les romans agréables, les objets de toilette, etc. J'ai vu à l'étranger, sur les tables des grands seigneurs, des recueils de chansons grivoises, dans des bibliothèques splendides les romans de Paul de Kock, richement reliés, au premier rang. C'est là-dessus qu'on nous juge : maî-

tres de danse, coiffeurs, vaudevillistes, lorettes, modistes, on ne nous accorde guère d'autres titres, sauf peut-être celui de soldats.

Le personnel du théâtre est aussi piteux que possible. Les figures des musiciens sont à peindre ; on dirait de vieux tailleurs crasseux et fatigués. Le souffleur souffle si haut que sa voix fait une basse continue. Marie Stuart, en robe de velours noir, a des mains de portière ; certainement elle fait elle-même sa cuisine et balaye sa chambre ; du reste elle a de la vigueur, une sorte d'énergie furieuse et brutale. Élisabeth, fardée d'un pied de rouge, enharnachée de fanfreluches et de verroteries, lui répond d'une voix étranglée et sifflante ; ce sont deux femmes de la halle qui se prennent de bec. Pour engager Mortimer à assassiner sa rivale, elle se démène comme une possédée. Tous chargent horriblement ; peut-être cela est-il nécessaire pour un parterre italien. On a rappelé trois fois Marie Stuart après la scène où elle injurie Élisabeth.

Ce n'est qu'un théâtre secondaire. La Fenice et les principaux sont fermés. La nation est si hostile à l'Autriche qu'un noble, indifférent ou politique, n'oserait y aller ; ce serait un signe d'allégresse, il serait hué. Devant de pareilles dispositions, il faut bien que les théâtres tombent. Au reste, tout tombe. La Giudecca, qui est un port énorme, n'a presque point de navires ; le commerce et les affaires vont à Trieste. La ville est coupée du Milanais par les douanes. On n'y travaille pas ; la tristesse alanguit tous les efforts comme tous les plaisirs ; les nobles vivent cloîtrés dans leurs terres ; beaucoup de palais se dégradent, quelques-uns semblent abandonnés. Sur cent vingt mille habitants, il y a qua-

rante mille pauvres, dont trente mille à l'aumône et inscrits sur les registres de secours. J'ai vu le rapport du podestat comte Piero Luigi pour les quatre dernières années. Sur 780 000 florins de dépense, il y en a 10 000 pour l'instruction, 129 000 pour la bienfaisance, et encore 94 000 pour la charité publique. Je suis allé à l'hôpital des fous, et j'en ai les statistiques; c'est la pellagre, la mauvaise nourriture, l'excès de la misère, qui fournissent le plus d'aliénés. Il faut dire que les impôts sont accablants. On me cite une maison qui rapporte 1000 florins et en paye 400 d'impôts. Un *podere*, c'est-à-dire une terre avec une maison d'habitation, rend 1150 livres et en paye 500. Une autre maison à Venise est louée 238 florins et en paye 64. En général, un bien foncier paye le tiers de son revenu. Ce gros morceau une fois dévoré, les dents du fisc travaillent sur une autre pièce de la chose imposable. Outre les droits de succession, de transmission, de consommation et autres, outre l'impôt payé par le logis et l'impôt levé sur la patente du commerçant, il y a une sorte d'*income-tax* comme en Angleterre. Selon le négociant qui me donne ces détails, cette taxe est du vingtième. Un commerçant paye le vingtième de ses bénéfices présumés, un employé le vingtième de son salaire. Tant pis pour lui si au bout de l'année son gain est moindre qu'il n'a prévu. Tant pis pour lui s'il est nul. Tant pis pour lui s'il perd. Il a été d'avance obligé de faire sa déclaration sous serment. S'il est convaincu d'avoir dissimulé une portion de son gain, il paye une grosse amende, et outre cela il est passible des peines imposées aux faussaires. Des espions choisis pour cet office font une enquête sur lui, calculent ce qu'il dé-

pense par jour, tant pour son loyer, tant pour ses employés ou domestiques, tant pour sa nourriture; puis ils conjecturent son bénéfice d'après sa dépense et là-dessus contrôlent sa déclaration. Cela fait une sorte d'inquisition qui décourage toute industrie. Dans cette misère et dans cette inertie, les étrangers seuls ont de l'argent ; on se les dispute. Nulle part en Italie la vie n'est à si bon marché pour un voyageur ; une barque pour une journée entière coûte cinq francs ; au moindre signe, les gondoliers se précipitent ; ils se font concurrence, ils vous supplient de les prendre à la semaine et vous offrent des rabais ; point de ville où un homme de médiocre fortune et amateur du beau serait mieux pour se trouver riche et pour suivre ses rêves ; il suffit d'oublier la politique. Il est vrai que les Vénitiens ne l'oublient pas. Une paysanne à qui je demandais si dans ce pays-ci on aimait les Autrichiens, me répondit : « Nous les aimons, mais dehors (*fuori*). » Mon pauvre vieux gondolier, me parlant de sa misère, ajoutait en manière de consolation : « Garibaldi fera quelque chose. » — Il paraît qu'ici tout le monde, jusqu'au maire, magistrat officiel, est patriote. On sait qu'en 1848 le peuple, armé de morceaux de dalles cassées, a chassé les soldats autrichiens et qu'il s'est défendu avec un courage opiniâtre après la défaite des Piémontais à Novarre. Quand l'escadre française, dans la dernière guerre, parut en vue de la ville, ce fut un délire, et, qui plus est, un délire contenu. Au premier coup de canon de la flotte, la révolte allait éclater ; gens du peuple, gondoliers, tous étaient prêts. Plusieurs sont devenus fous en apprenant l'armistice. Beaucoup ont émigré et sont établis depuis en Lombardie ; ils ne peuvent s'accoutu-

mer à la pensée que Venise, qui seule en Italie pendant tant de siècles avait échappé aux étrangers, demeure seule en Italie aux mains des étrangers : figurez-vous dans une famille cinq ou six sœurs qui deviennent des dames, et la dernière, la plus belle, la charmante Cendrillon, qui reste servante.

Mais, servante ou dame, elle est toujours pour un voyageur la plus gracieuse et la plus poétique de toutes ; il faut faire effort quand on la regarde pour songer aux intérêts graves, aux affaires politiques ; autrichienne ou italienne, c'est une fée. On voudrait habiter ici ; quel songe on ferait pendant six mois ! quelle promenade de plaisir dans les arts et dans l'histoire ! Il y a un bréviaire à la bibliothèque de Saint-Marc que Hemling, le grand peintre de Bruges, a couvert de ses délicates figures. Il y a des éphémérides de Sanudo en cinquante-huit volumes, écrites au jour le jour et contant tout le détail des mœurs au commencement du seizième siècle, au plus beau temps de la peinture. L'heureuse vie que celle d'un historien amateur de tableaux qui viendrait ici regarder, rêver, écrire ! Entre deux feuillets, on apercevrait au plafond de la bibliothèque l'*Adoration des Mages* de Véronèse, les personnages encadrés entre deux grandes architectures, la noble tête blanchie et la splendide robe à ramages du premier roi, son cortége, le déploiement de toutes les figures, ce cheval blanc qui se redresse aux mains d'un serviteur amplement drapé, tout en haut les deux anges, la délicieuse carnation de leurs jambes nues et l'étrange beauté de leurs vêtements roses, qui semblent trempés dans une lumière magique. On sentirait l'idée qui s'exhale de toute cette pompe, celle de la force

joyeuse, épanouie, abandonnée, mais toujours noble, qui nage en pleine prospérité et en plein bonheur. On descendrait les escaliers de marbre, et l'on jouirait à loisir d'un luxe que nul monarque de l'Europe ne possède. On regarderait sur un quai, dans l'ombre moirée de reflets, quelques-unes des figures qui jadis ont fourni des personnages aux grands peintres, une petite fille blonde et rousse dont les cheveux s'éparpillent au bord du front et jouent en crêpelures folles, — le ton sombre et rougeâtre du visage et du col d'un batelier sous son vieux chapeau de paille, — le grand nez busqué, les yeux vifs, l'ample barbe grise d'un vieillard qui eût servi de modèle aux patriarches de Titien, — le col blanc un peu gras, les joues rosées, les beaux yeux riants, la chevelure ondulée d'une jeune fille qui marche soulevant sa jupe. On sentirait la fécondité et la liberté des génies qui de ces minces motifs incomplets et épars ont tiré une si riche et si majestueuse symphonie. On s'en irait sur le quai des Esclavons vers un petit banc que je connais bien, et là, dans l'ombre qui est fraîche, on contemplerait les merveilleux épanchements du soleil, la mer encore plus éclatante que le ciel, les longues vagues qui se suivent apportant sur leur dos des éclairs innombrables et pacifiques, les petits flots, les remous frétillants sous leurs écailles d'or; plus loin, les églises, les maisons rougeâtres qui s'élèvent comme du milieu d'une glace polie, et cet éternel ruissellement de splendeur qui semble un beau sourire. — On pousserait jusqu'aux jardins publics pour voir les îles lointaines, les bancs de sable indistincts, la mer qui s'ouvre. Tout y est plaine jusqu'à l'horizon, plaine lustrée et fourmillante d'étincelles, d'un bleu verdâtre

de turquoise sombre. Les yeux seraient toujours vierges pour cette sensation. Ils ne se rassasieraient jamais de regarder ces blocs de pieux qui sèment leurs points noirs sur l'azur, ces îles plates qui font une petite raie délicate au bout de la mer et au bas du ciel, plus loin un clocher, la tache blanche d'une maison éclairée qui à cette distance paraît grande comme la main, et çà et là la voile roussâtre d'un bateau de pêche qui revient, lentement poussé par la brise. — On finirait la journée sur la place Saint-Marc, entre un sorbet et un bouquet de violettes; on écouterait un de ces airs de Bellini ou de Verdi que jouent les musiciens ambulants. Cependant on laisserait ses yeux remonter, au-dessus de la place éclairée, vers le ciel qui semble un dôme de velours noir incrusté de clous d'argent; on suivrait le contour de la basilique, qui, blanche comme un joyau de marbre, arrondit dans les ténèbres ses bouquets de colonnes et sa dentelle de statues. — On aurait passé un an comme un fumeur d'opium, et ce serait tant mieux : le seul moyen efficace de supporter la vie, c'est d'oublier la vie.

Les derniers siècles.

C'est à peu près de cette façon que les hommes en ce pays se sont arrangés pour supporter leur décadence. Cette belle ville a fini, comme ses sœurs les républiques grecques, en païenne, par la nonchalance et la volupté. On y trouve bien de temps en temps un François Morosini, qui, comme Aratus et Philopœmen, renouvelle l'héroïsme et les victoires des anciens jours ; mais à

partir du dix-septième siècle la grande carrière est fermée. La cité municipale et bornée se trouve faible, ainsi qu'Athènes et Corinthe, contre ses puissants voisins militaires ; on la néglige ou on la tolère ; les Français, les Allemands violent impunément sa neutralité ; elle subsiste, rien de plus, et ne prétend pas davantage. Ses nobles ne songent plus qu'à s'amuser ; la guerre et la politique reculent chez elle au second plan ; elle devient galante et mondaine. Avec Palma le jeune et Padovinano, la grande peinture tombe ; les contours s'amollissent et deviennent ronds ; le souffle et le sentiment diminuent, la froideur et la convention vont régner ; on ne sait plus faire des corps énergiques et simples ; le dernier des décorateurs de plafonds, Tiepolo, est un maniériste qui, dans ses tableaux religieux, cherche le mélodrame, et dans ses tableaux allégoriques le mouvement et l'effet, qui, de parti pris, bouleverse ses colonnes, renverse ses pyramides, déchire ses nuages, éparpille ses personnages, de manière à donner à ses scènes l'aspect d'un volcan en éruption. Avec lui, avec Canaletti, Guardi, Longhi, commence une autre peinture, celle de paysage et de genre. L'imagination baisse ; on copie les petites scènes de la vie réelle et les beaux aspects des édifices environnants ; on imite les dominos, les jolis minois, les gestes coquets et provoquants des dames contemporaines. On les représente à leur toilette, à leur leçon de musique, à leur lever ; on peint de charmantes mignonnes, languissantes et souriantes, malignes et moqueuses, vraies reines de boudoir, dont les petits pieds chaussés de satin, la taille ployante, les bras délicats emmaillottés de dentelles, occuperont les regards et les compliments des hommes.

Le goût s'affine et s'affriande en même temps qu'il s'affadit et se rétrécit. Mais ce soir de la cité déchue est aussi doux et aussi brillant qu'un coucher de soleil vénitien. Avec l'insouciance la gaieté surabonde. On ne voit que fêtes publiques et privées dans les mémoires des écrivains et dans les tableaux des peintres. — Tantôt c'est un festin d'apparat dans une superbe salle au plafond festonné d'or, aux hautes fenêtres luisantes, aux rideaux de cramoisi pâle ; le doge en simarre dîne avec les magistrats en robes pourpres ; des visiteuses masquées glissent sur les parquets, et rien de plus élégant que l'aristocratie exquise de leurs petits pieds, de leurs cols frêles, de leur petit tricorne impudent parmi leurs jupes chiffonnées de soie jaune ou gris de perle. — Tantôt c'est une régate de gondoles, et l'on voit sur la mer, entre Saint-Marc et San Giorgio, l'énorme *Bucentaure*, comme un léviathan cuirassé d'écailles d'or, autour duquel des escadrilles de barques fendent l'eau de leur bec d'acier. Une quantité de jolis dominos mâles et femelles voltigent sur les dalles ; la mer semble une ardoise luisante sous le ciel d'azur tendre, ouaté de flocons nuageux, et tout alentour, comme un cadre précieux, comme une fantastique bordure brodée et dentelée, les Procuraties, les dômes, les palais, les quais chargés d'une foule rieuse, ceignent la grande nappe maritime. — Des seigneurs qui sont à Pavie avec Goldoni font venir, pour retourner à Venise, une grande barque de plaisance, couverte d'une tente, ornée de peintures et de sculptures, munie de livres et d'instruments de musique ; ils sont dix maîtres, et ne voyagent que le jour, lentement, choisissant de bons gîtes, ou bien, à défaut, logeant dans les riches monastères de

bénédictins. Tous jouent de quelque instrument, l'un du violoncelle, trois du violon, deux du hautbois, l'un du cor du chasse et l'autre de la guitare. Goldoni, qui seul n'est pas musicien, met en vers les petits événements du voyage et les récite après le café. Chaque soir, ils montent sur le pont pour se donner un concert, et les gens des deux rives accourent en foule, agitant leurs mouchoirs et applaudissant. Arrivés à Crémone, ils sont accueillis avec des transports de joie ; on leur donne un grand repas ; le concert recommence, des musiciens du pays se joignent à eux, et toute la nuit on danse. A chaque nouvelle couchée, c'est la même allégresse [1]. On n'imagine pas une plus prompte et plus universelle entente du plaisir intelligent. Les protestants qui, comme Misson, viennent observer ce genre de vie n'y comprennent rien et n'en rapportent que du scandale. La manière d'y envisager les choses y est aussi païenne qu'au temps de Polybe ; c'est que jamais les préoccupations morales et l'idée germanique du devoir, n'y ont pu prendre pied. Au temps de la réforme, un écrivain déclarait déjà « n'avoir pas connu un seul Vénitien qui fût partisan de Luther, Calvin et autres; tous suivent les doctrines d'Épicure et de Cremonini, son interprète, premier professeur de philosophie à Padoue, lequel affirme que notre âme est engendrée comme celle de l'animal brute par la vertu de la semence, et que partant elle est mortelle..... Et parmi les partisans de cette doctrine, on trouve l'élite de la cité, en particulier ceux qui ont la main dans le gouvernement [2]. » A vrai dire,

1. Goldoni, Mémoires, Ire partie, chap. XII.
2. *Discorso aristocratico,* cité par Daru, t. IV, p. 171.

ils ne se sont jamais préoccupés de religion que pour réprimer le pape : théorie et pratique, idées et instincts, ils ont hérité des mœurs et de l'esprit antiques, et leur christianisme n'est qu'un nom. Comme les anciens, ils ont été d'abord héros et artistes, puis voluptueux et dilettantes : dans l'un comme dans l'autre cas, ils ont réduit, comme les anciens, la vie au présent. Au dix-huitième siècle, on pourrait les comparer à ces Thébains de la décadence qui s'associaient pour manger leurs biens en commun et léguaient en mourant le reste de leur fortune aux survivants de leurs banquets. Le carnaval dure six mois; tout le monde, même les prêtres, le gardien des capucins, le nonce, les petits enfants, les gens qui vont au marché, portent le masque. On voit passer des processions de gens déguisés, en costumes de Français, d'avocats, de gondoliers, de Calabrais, de soldats espagnols, avec des danses et des instruments de musique; le peuple les suit, applaudit ou siffle. Liberté entière ; prince ou partisan, tout le monde est égal ; chacun peut apostropher un masque. Des pyramides d'hommes font « des tableaux de force » sur les places ; des arlequins en plein vent jouent des parades. Sept théâtres sont ouverts. Des improvisateurs déclament, et les comédiens improvisent des scènes plaisantes. « Point de ville où la licence règne plus souverainement[1]. » Le président De Brosses y compte deux fois autant de courtisanes qu'à Paris, toutes d'une douceur et d'une politesse charmantes, quelques-unes

1. Voyez les peintures du carnaval par Tiepolo, les mémoires de Gozzi, Goldoni, Casanova, le voyage du président De Brosses, et surtout les quatre volumes allemands de Maier, 1795 ; — au dix-septième siècle, Amelot de La Houssaye, Saint-Didier, etc.

du plus grand ton. « Au temps du carnaval, il y a sous les arcades des Procuraties autant de femmes couchées que debout. Dernièrement on a arrêté cinq cents courtiers d'amour. » Jugez du trafic; l'opinion le favorise; un noble fait venir sa maîtresse en gondole pour le prendre au sortir de Saint-Marc; un procurateur en robe de chambre échange publiquement à sa fenêtre des agaceries et des propos joyeux avec une courtisane connue qui loge en face de lui. « Un mari ne fait pas difficulté chez lui de dire qu'il va dîner chez sa courtisane, et sa femme y envoie tout ce qu'il ordonne. » — D'autre part, les femmes se dédommagent; quoi qu'elles fassent, on le tolère. *E donna maritata*, ce mot excuse tout. « Ce serait une espèce de déshonneur pour une femme si elle n'avait pas un homme publiquement sur son compte. » Le mari ne l'accompagne jamais, il serait ridicule; il accepte à sa place un sigisbé. Parfois ce suppléant est désigné dans le contrat; il vient le matin au lever de la dame, prend le chocolat avec elle, l'aide à sa toilette, la conduit partout et la sert; souvent, si elle est très-noble, elle en a cinq ou six, et le spectacle est curieux aux églises quand elle donne à l'un son bras, à l'autre son mouchoir, à l'autre ses gants ou son manteau. — La mode a gagné les couvents. « Point de jeune religieuse bien faite qui n'ait son cavalier servant. » La plupart ont été cloîtrées de force, et disent qu'elles veulent vivre en femmes du monde. Elles sont charmantes « avec leurs cheveux frisés et annelés, avec leur petite pointe de gaze blanche qui avance sur le front, avec leur habit de camelot blanc, avec les fleurs qu'elles mettent sur leur poitrine découverte. » Elles peuvent voir qui leur plaît, envoient

à leurs amis des bonbons, des bouquets; au carnaval, elles se déguisent en dames et même en hommes, viennent ainsi au parloir, et y font venir des courtisanes masquées. Elles sortent elles-mêmes, et l'on peut voir dans ce drôle de Casanova pour quelles affaires. De Brosses conte qu'à son arrivée les intrigues trottaient entre tous les couvents pour savoir « lequel aurait l'honneur de donner une maîtresse au nouveau nonce. » A vrai dire, il n'y a plus de famille. Dès le dix-septième siècle, les hommes disent que « le mariage est une pure cérémonie civile qui lie l'opinion et non la conscience. » De plusieurs frères un seul ordinairement se marie, et c'est le plus sot ; à lui l'embarras de continuer la maison; souvent les autres vivent sous le même toit et sont les sigisbés de sa femme. Ils se mettent trois ou quatre pour entretenir une maîtresse à frais communs. Les pauvres trafiquent de leurs filles toutes petites. « Sur dix qui s'abandonnent, disait déjà Saint-Didier, il y en a neuf dont les mères et les tantes font elles-mêmes le marché. » Là-dessus suivent les détails, qu'on croirait empruntés aux bazars de l'Orient. — Avec la dissolution du ménage vient l'abandon du foyer. Point de visites ; on se rencontre aux casinos privés ou publics; il y en a pour les dames comme pour les hommes. Point de bien-être intérieur ; un palais est un musée, un mémorial de famille, où l'on couche la nuit. « Dans le palais Foscarini, il y a deux cents pièces d'appartement toutes chargées de richesses, mais pas un cabinet ou un fauteuil où l'on puisse s'asseoir, à cause de la délicatesse des sculptures. » Plus d'autorité domestique. « Les parents habillent leurs enfants richement dès qu'ils peuvent marcher. » On voit aux bambins de cinq

ou six ans des casaques noires à manteau, garnies de dentelles, chamarrées d'or et d'argent. Ils sont gâtés à à l'excès; le père n'ose les gronder. A dix-sept ou dix-huit ans, il leur donne des maîtresses; un procurateur, affligé de ne plus avoir son fils qui passe sa vie chez une courtisane, vient lui-même le prier de la prendre à domicile. Le relâchement va des mœurs aux costumes; on voit des gens venir à la messe ou sur la place en pantoufles et en robe de chambre sous leur manteau noir. Une quantité de nobles indigents vivent en parasites aux dépens des cafetiers, dont ils sont la peste. D'autres, demi-ruinés, passent la moitié de la journée au lit; leurs pieds passent par les draps troués, et cependant l'abbé de la maison leur fait des contes lestes. Dans cette pourriture qui suit la mort des vertus militantes subsiste un seul point vivant, le goût du beau. La spirituelle et fine peinture de paysage et de genre fleurit presque jusqu'aux derniers jours. La musique naît, et bientôt passe de l'église au théâtre. Quatre hôpitaux de petites filles abandonnées fournissent des séminaires de musiciennes et de chanteuses incomparables. Presque tous les soirs il y a, sur les bords du Grand-Canal, académie avec musique, et « avec un affolement inconcevable, » le peuple se presse sur les gondoles et sur les quais pour l'écouter. Au théâtre, la fine et capricieuse fantaisie de Gozzi brode au-dessus de toute cette misère un tissu diaphane de rêveries dorées et de *grotesques* divertissants. Les races nobles sont belles même dans leur délabrement; l'imagination poétique qui a illuminé les fortes années de leur jeunesse les accompagne jusqu'au seuil de leur tombe pour échauffer et colorer les derniers moments de leur vie, et ce privilége sauve leur

décrépitude, comme leur âge adulte, des deux seuls vices impardonnables, l'aigreur et la vulgarité.

Le Lido.

On ne peut rien faire ici, sinon rêver; encore rêver est-il un mot faux, puisqu'il désigne une simple divagation de la cervelle, un va-et-vient d'idées vagues; si on rêve à Venise, c'est avec des sensations, non avec des idées. Pour la centième fois aujourd'hui, au soleil couchant, j'ai remarqué en mer la couleur particulière que l'eau prend aux environs des bancs de sable; ce sont des teintes fauves de bronze florentin où rampent sinueusement de longues lueurs. Le rouge de l'occident s'y peint et s'y transforme par des tons d'orangé verdâtre ou roussi. Parfois la teinte est aurore, comme une draperie de soie qui s'enfle et se tortille sous un souffle d'air. Au delà, les infinis clapotements imperceptibles de la grande nappe bleue se mêlent, s'unissent, étendent entre le ciel et la mer un réseau de blancheurs rayonnantes; la barque nage dans la lumière; c'est autour d'elle seulement qu'on voit le vert mêlé d'azur, toujours changeant, toujours le même.

Au bout d'une heure, on arrive au Lido; c'est un long banc de sable qui protége Venise contre la véritable mer. Au centre est une église, avec un village, tout alentour des jardins palissadés de nattes de paille et remplis de jeunes arbres fruitiers; tout cela est en fleur. Sur la gauche, on voit s'enfoncer une allée d'arbres plus vieux, mais renouvelés par le printemps qui commence; leurs têtes rondes sont déjà blanches comme

des bouquets de mariées. On avance, et au bout de trois cents pas voici la grande mer, non plus immobile et changée en lac comme à Venise, mais sauvage et bruissante, avec le heurt éternel de son flux et de son reflux, avec le bouillonnement écumeux de sa lame. Personne sur cette longue bande de sable; c'est tout au plus si, de loin en loin, on aperçoit au tournant de la levée la capote grise d'une sentinelle. Nul bruit humain. On marche dans le silence, et peu à peu on se sent enveloppé dans la grande voix monotone de la nature; les pas s'impriment dans le sable mouillé; les pieds font craquer les coquilles qui crient; les petits crabes par centaines se sauvent d'une course oblique, et, sitôt qu'ils ont été repris par le flot, ils se terrent. Cependant la nuit tombe, et à l'orient, en face, tout noircit. Dans l'obscurité qui s'épaissit, on distingue encore deux ou trois voiles blanches de navires; elles s'effacent; les tons verdâtres de l'eau vont s'assombrissant et se noyant dans la nuit universelle; seule de temps en temps une vague roule sa neige indistincte et s'écrase avec un petit frissonnement contre la plage. De toutes parts s'élève, comme la clameur sourde d'une meute lointaine, un infini rugissement rauque, qui, dans l'effacement des autres sensations, vient assaillir l'âme de ses menaces, et l'on retrouve l'idée qu'on avait perdue à Venise, celle de la force indomptable et de la méchanceté de la mer.

Au retour, du côté du couchant, le ciel est comme une braise, et le rempart de maisons, de tours et d'églises raye la rougeur ardente de sa noirceur opaque. C'est vraiment l'image d'un monstrueux incendie, comme il y en eut dans les bouleversements du globe lorsqu'une éruption de lave crevait la végétation sécu-

laire. Il semble qu'une fournaise déchaînée flamboie là-bas, hors de la portée des yeux ; mais à portée des yeux sont les volées d'étincelles avec l'écarlate sombre des troncs qui brûlent encore, et les charbons éteints, affaissés, entassés par l'écroulement et le craquement des grandes forêts. Leurs ombres funèbres s'allongent à l'infini dans l'eau rougeâtre et vont se perdre dans la nuit, qui a déjà posé son linceul sur la haute mer

La tour de Saint-Marc. 29 avril.

J'ai promis de t'écrire sur la peinture vénitienne, et de jour en jour je diffère. Il y a trop de grandes œuvres, et l'œuvre est trop originale ; on a trop de sensations, on vit ici trop pleinement et trop vite ; on est comme dans une forêt verte et drue ; il est bien plus commode de s'asseoir et de regarder que de chercher un sentier ou d'embrasser un ensemble ; on se laisse aller, on devient paresseux ; on se souvient toujours qu'il faut voir ou revoir ceci ou cela. On finit par être las de corps et d'âme ; on se dit : à demain. Le lendemain, il vient une idée nouvelle. Par exemple, aujourd'hui, au lever du jour, je suis monté sur la tour de Saint-Marc.

Du haut de la tour on aperçoit Venise et toute la lagune ; à cette hauteur, les ouvrages de l'homme ne semblent jamais qu'un ouvrage de castors; la nature reparaît, telle qu'elle est, seule subsistante, énorme, à peine grattée ou tachée çà et là par notre petite vie éphémère. Tout est sable et mer ; on n'aperçoit qu'une grande surface plate, barrée au nord par une muraille

de pics neigeux, sorte de domaine intermédiaire entre l'élément sec et l'élément humide, lande inféconde, bariolée de sables ternes et d'eaux luisantes. Des îlots rouges, lavés par la marée qui baisse, ont de vagues reflets d'ardoise. Alentour, les chenaux tortueux, les flaques immobiles enchevêtrent le désordre infini de leurs formes et les nielles métalliques de leurs eaux plombées. C'est un désert, un désert étrange et mort. Rien de vivant, sauf une flottille de barques qui rentrent et oscillent sous leurs voiles orangées. De temps en temps, au delà du Lido, un jet de soleil entre les nuages pose sur la grande mer une raie éclatante pareille à un éclair d'épée qui trancherait un manteau sombre. On peut rester ici des heures, oublier tout intérêt humain devant le dialogue uniforme des deux grandes choses, le ciel concave et la terre plate, qui occupent l'espace et toute la scène de l'être. Entre les deux, des troupes de nuages blonds roulent au souffle du vent de mer. Ils arrivent tour à tour contre le croissant aminci et luisant de la lune ; elle, infatigablement, enfonce sa lame dans leur massif, comme une faucille dans une moisson de blés mûrs.





LA PEINTURE VÉNITIENNE



30 avril 1864.

Il m'est plus difficile de te parler des peintres vénitiens que des autres. Devant leurs tableaux, on n'a pas envie d'analyser et de raisonner ; si on le fait, c'est par force. Les yeux jouissent, voilà tout : ils jouissent comme ceux des Vénitiens du seizième siècle ; car Venise n'était point une cité littéraire ou critique comme Florence ; la peinture n'y était que le complément de la volupté environnante, la décoration d'une salle de banquet ou d'une alcôve architecturale. Il faut pour se l'expliquer se mettre à distance, fermer les yeux, attendre que les sensations soient émoussées ; alors l'esprit fait son office. Voici trois ou quatre idées préparatoires : sur un tel sujet, on devine, on ébauche ; on n'écrit pas.

Non-seulement Venise est une cité distincte, différente de toutes les autres en Italie, libre dès l'origine et endant treize cents ans, mais encore elle est un pays distinct, différent de tous les autres en Italie, avec un sol, un ciel, un climat, une atmosphère propres. Comparée à Florence, qui est l'autre centre, c'est un monde aquatique à côté d'un monde terrestre. Le champ de la vision n'y est pas le même pour l'homme. Au lieu de

contours nets, de tons sobres, de plans immobiles, ce que l'œil rencontre incessamment, c'est d'abord une surface mouvante et brillante, un rejaillissement de lumière varié et continu, un mélange délicieux de tons veinés et fondus qui se continuent sans limite fixe dans leurs voisins ; c'est en outre une gaze de vapeur molle que l'évaporation incessante soulève de l'eau pour envelopper les formes, bleuir les lointains et déployer dans le ciel les grands nuages ; c'est aussi le contraste qui oppose partout la couleur intense, dure et lustrée de l'eau à la couleur terne et pierreuse des bâtisses qu'elle baigne. Dans un pays sec, ce qui doit frapper les yeux, c'est la *ligne ;* dans un pays humide, c'est la *tache.* On l'a bien vu en Flandre et en Hollande : la vue ne s'y est point appliquée aux délicatesses du contour que brouillait à demi l'air moite interposé ; elle s'est arrêtée sur les harmonies du coloris, que vivifiait la fraîcheur universelle et que nuançaient les épaisseurs variables de la vapeur ambiante. Pareillement à Venise, et sauf les différences qui séparent cette eau glauque, ces sables pourprés des boues blafardes et du ciel charbonneux d'Amsterdam et d'Anvers, l'œil, comme à Anvers et Amsterdam, s'est trouvé coloriste. La preuve en est dans la première architecture des Vénitiens, dans ces bigarrures de porphyre, de serpentine et de marbres précieux qui incrustent leurs palais, dans cette pourpre sombre étoilée d'or qui remplit Saint-Marc, dans leur goût originel et persévérant pour les teintes luisantes et les broderies lumineuses de la mosaïque, dans la vivacité et l'éclat de leur plus ancienne peinture nationale. Les Vivarini, Carpaccio, Crivelli, plus tard Jean Bellin, annoncent déjà les splendeurs des maîtres.

Ceux-ci ont presque toujours employé l'huile, trouvant la fresque trop terne, et Vasari, en vrai Florentin, reproche à Titien de peindre « tout de suite d'après la nature, de ne pas faire de dessin, de croire que le véritable et le meilleur moyen d'atteindre au dessin vrai, c'est de peindre sur-le-champ avec les couleurs elles-mêmes, sans avoir au préalable étudié les contours avec un crayon sur le papier. »

Une seconde raison, et plus forte, c'est qu'outre les alentours de l'homme le climat change encore son tempérament et ses instincts. Les physiologistes n'ont fait qu'effleurer cette vérité, mais elle est visible pour qui voyage[1]. Le corps vivant est un gaz épaissi, organisé, plongé dans l'atmosphère, en voie de déperdition et de réparation constante, en sorte que l'homme est une portion de son milieu incessamment renouvelée par son milieu. Selon que la machine totale absorbe et dégage plus ou moins vite ou péniblement, sa tension et son action sont différentes ; les opérations cérébrales, comme les autres, dépendent de la rapidité et de l'aisance du courant dont, comme les autres, elles sont un flot. Par exemple, un homme du Nord absorbe et évapore deux ou trois fois plus qu'un homme du Midi, et par contre sa sensibilité, je veux dire la soudaineté et la véhémence de ses émotions, est deux ou trois fois moins grande. Comparez un paysan ou un cheval de la Frise hollandaise à un paysan ou à un cheval du Berri fran-

1. On a fait quelques expériences sur l'effet du régime carnivore. Des ouvriers français qui faisaient deux fois moins d'ouvrage que des ouvriers anglais ont été nourris de viande. Au bout d'un an, leur capacité de travail, c'est-à-dire leur puissance d'attention et leur énergie musculaire, avait doublé.

çais, un Italien de la Lombardie à un Italien des Calabres, un Russe à un Arabe [1]. Nous ne savons pas encore les règles précises qui lient à l'air plus ou moins froid et humide l'alimentation, la respiration, la force musculaire, la capacité d'émotion, la génération des divers ordres d'idées ; mais il est manifeste qu'il y a de telles règles. Partout et forcément le climat, le tempérament physique et la structure morale se tiennent comme les trois anneaux successifs d'une chaîne ; quiconque dérange le premier dérange le second et par conséquent le troisième. Venise et la vallée du Pô sont les Pays-Bas de l'Italie ; c'est pourquoi le tempérament et le caractère s'y sont transformés dans le même sens qu'aux Pays-Bas. Comme en Flandre, on y trouve des carnations blanches et roses, des cheveux blonds et roux, des chairs abondantes, molles et un peu empâtées, qui font contraste avec les cheveux noirs, la maigreur active, le visage sculptural et noble, les muscles fermes des Italiens méridionaux. Comme en Flandre, on y trouve le goût passionné du plaisir sensible, la recherche exquise du bien-être, l'infériorité de l'esprit littéraire ou spéculatif, qui font contraste avec l'intelligence fine, raisonneuse, subtile, inclinée vers le purisme, qui circule dans tous les écrits et dans toute la vie des Florentins [2]. Dès les origines l'architecture si gaie et si peu classique, dès le quinzième siècle le tour voluptueux des mœurs [3], plus

1. Mot de Wellington : « Là où une armée française a le nécessaire, une armée espagnole est dans l'abondance, et une armée anglaise meurt de faim. »

2. Les Florentins appelaient les Vénitiens *grossolani*.

3. Antonello de Messine, dit Vasari, alla s'établir à Venise, où il porta la peinture à l'huile. Il choisit cette ville, il y fut très-aimé et caressé

tard la publicité du plaisir, le carnaval de six mois, les courtisanes enregistrées et innombrables, la musique devenue une institution de l'État, en tout temps, la magnificence des costumes et des fêtes, les pompeuses dalmatiques bigarrées, les simarres de soie brochée, l'or et les diamants prodigués, le contact continu de la magnificence et de la fantaisie orientales, la tolérance établie dans la religion et l'indifférence permise dans la politique, la prospérité surabondante, la volupté encouragée, l'insouciance prescrite, tout annonce la même disposition primitive et principale, je veux dire l'aptitude à mettre la poésie dans la vie sensuelle et le talent de joindre ensemble la jouissance et la beauté. C'est ce naturel national que les peintres représentent dans leurs types ; c'est lui qu'ils flattent dans leur coloris ; ce sont ses œuvres et ses alentours qu'ils étalent dans leurs soies, leurs velours et leurs perles, dans leurs balustres, leurs colonnades et leurs dorures. On le voit plus clairement chez eux qu'en lui-même. Ce sont eux qui l'ont dégagé, précisé, incorporé dans une forme visible. Partout les grands artistes sont les hérauts et les interprètes de leur peuple, Jordaens, Crayer, Rubens en Flandre, Titien, Tintoret, Véronèse à Venise. Leur instinct et leur intuition les font naturalistes, psychologues, historiens, philosophes; ils repensent l'idée qui constitue leur race et leur âge, et la sympathie universelle et involontaire qui fait leur génie rassemble et organise en leur esprit, avec les proportions véritables, les éléments infinis et entrecroisés du monde où ils sont compris. Leur tact

des nobles, « étant une personne très-adonnée aux plaisirs *e tutta venerea* »

va plus loin que la science, et la créature idéale qu'ils produisent à la lumière est le résumé plus fort, l'image concentrée et plus vive, la figure achevée et définitive des créatures réelles parmi lesquelles ils ont vécu. Ils reprennent le moule dans lequel la nature a coulé les choses, et qui, chargé d'une fonte réfractaire, n'a encore fourni que des formes grossières et ébréchées; ils le vident, ils y versent leur métal, un métal plus souple, ils chauffent leur fournaise, et la statue qui sous leur main sort de l'argile, répète pour la première fois les vrais contours du moule que les coulées précédentes, encroûtées de scories et lézardées de cassures, n'avaient pas su figurer.

A présent considérons le moment où ils apparaissent. En tout temps et en tout pays, ce qui suscite les œuvres d'art, c'est un certain état complexe et mixte qui se rencontre dans l'âme lorsqu'elle est située entre deux époques et partagée entre deux ordres de sentiments : elle est en train de quitter le goût du grand pour le goût de l'agréable ; mais en passant de l'un à l'autre elle les réunit tous les deux. Il faut qu'elle ait encore le goût du grand, c'est-à-dire des formes nobles et des passions énergiques, sans quoi ses œuvres d'art ne seraient que jolies. Il faut qu'elle ait déjà le goût de l'agréable, c'est-à-dire le besoin du plaisir et le souci de l'ornement, sans quoi elle s'occuperait à des actions et ne s'amuserait pas à des œuvres d'art. C'est pourquoi on ne voit naître la passagère et précieuse fleur qu'au confluent de deux âges, entre les mœurs héroïques et les mœurs épicuriennes, au moment où l'homme, achevant quelque pénible et longue œuvre de guerre, de fondation ou de découverte, commence à se reposer,

regarde autour de lui et songe à décorer pour son agrément la grande bâtisse nue dont ses mains ont posé les assises et édifié les murs. Auparavant c'eût été trop tôt : il était tout entier à l effort et ne songeait pas à la jouissance; un peu après, ce serait trop tard : il ne songe qu'à la jouissance, et ne conçoit plus l'effort. Entre les deux se trouve un moment unique, plus ou moins long suivant que la transformation de l'âme est plus ou moins prompte, et dans lequel les hommes, encore forts, impétueux, capables d'émotions sublimes et d'initiative hardie, laissent se relâcher leur volonté tendue pour égayer magnifiquement leur esprit et leurs sens.

Tel est le changement qui s'opère à Venise comme dans le reste de l'Italie entre le quinzième et le seizième siècle. La guerre de Chioggia est le dernier acte du vieux drame héroïque ; là, comme au plus beau temps des anciennes républiques, on voit un peuple assiégé qui se sauve contre toute espérance, des artisans qui fournissent des vaisseaux, un Pisani vainqueur qui se laisse mettre en prison et n'en sort que pour recommencer la victoire, un Carlo Zeno[1] qui survit à quarante blessures, un doge de soixante-dix ans, Contarini, qui fait vœu de ne point quitter son vaisseau tant que la flotte ennemie ne sera pas prise, trente familles, apothicaires, épiciers, marchands de vin, pelletiers, admises parmi les nobles, un dévouement, un courage, un esprit public semblables à ceux d'Athènes sous Thémistocle et de Rome sous Fabius Cunctator. Si, à partir de ce moment, le foyer intérieur s'attiédit, on le sent encore

1. Mort en 1418. Sa vie est celle d'un homme de Plutarque.

chaud pendant de longues années, plus longtemps entretenu que dans le reste de l'Italie et témoignant parfois de sa force par des flamboiements soudains. Venise est toujours une cité indépendante, une patrie aimée, quand Florence, Rome et Bologne ne sont plus que des musées d'oisifs et d'amateurs. Le peuple devenu sujet se trouve encore citoyen à l'occasion; quand Louis XII et Maximilien conquièrent les pays vénitiens de la terre ferme, les paysans se révoltent au nom de saint Marc, et des volontaires, en dépit du doge, reprennent Padoue. Quand le pape Paul V veut imposer sa volonté à Venise, le clergé vénitien demeure patriote, et le peuple chasse avec des huées les moines papalins[1]. Quand l'inquisition ecclésiastique s'étend sur toute l'Italie, le sénat vénitien fait écrire Paolo Sarpi contre le concile de Trente, tolère chez lui des protestants, des arméniens, des mahométans, des juifs, des grecs, leur laisse leurs temples, permet que les hérétiques soient enterrés dans les églises. De leur côté, les nobles savent toujours se battre. Pendant tout le seizième siècle, jusqu'au dix-septième et au delà, on les voit en Dalmatie, en Morée, sur toute la Méditerranée, défendre le terrain pied à pied contre les infidèles. La garnison de Famagouste ne cède qu'à la famine[2], et son gouverneur Bragadino, écorché vif, est un héros des anciens jours. A la bataille de Lépante, les Vénitiens seuls ont fourni la moitié de la flotte chrétienne. Ainsi de toutes parts, et malgré un affaiblissement graduel, le péril, l'énergie, le sentiment de la patrie, bref, tout ce qui fait ou sou-

1. « Siamo Veneziani e poi cristiani. »
2. 1571.

tient la grande vie de l'âme subsiste ici, pendant que, dans toute la presqu'île, la conquête étrangère, l'oppression cléricale, l'inertie voluptueuse ou académique réduisent l'homme aux mœurs d'antichambre, aux subtilités du dilettantisme et au bavardage des sonnets.

Mais si le ressort humain n'est point brisé à Venise, on l'y voit insensiblement se détendre. Le gouvernement, changé en despotisme soupçonneux, nomme doge un Mocenigo, spéculateur éhonté qui a profité de la détresse publique, au lieu de ce Charles Zeno qui a sauvé la patrie, tient Zeno deux ans en prison, confie les armées de terre ferme à des *condottieri*, se resserre aux mains des trois inquisiteurs, provoque les délations, pratique les exécutions secrètes, commande au peuple de se renfermer dans la recherche du plaisir. — D'autre part, le luxe commence. Vers 1400, les maisons « étaient toutes petites », mais l'on comptait dans Venise mille nobles ayant de quatre mille à soixante-dix mille ducats de rente, et trois mille ducats suffisaient pour acheter un palais. Dorénavant, cette grande richesse ne s'emploie plus en entreprises et en dévouement, mais en pompes et en magnificences. En 1495, Commines admire « le « canal grand, la plus belle rue que je crois qu'il y ait « au monde, et la mieux maisonnée ; les maisons sont « fort grandes, hautes et de bonne pierre, — et celles-« ci sont faites depuis cent ans. Toutes ont le devant de « marbre blanc qui leur vient d'Istrie à cent milles de « là, et encore mainte grande pièce de porphyre et de « serpentine sur le devant ; au dedans ont pour le « moins, pour la plupart, deux chambres qui ont les « planchers dorés, riches manteaux de cheminées de « marbre taillé, les chalits des lits dorés et les oste-

« vents peints et dorés, et fort bien meublés dedans. » Quand il est arrivé, vingt-cinq gentilshommes habillés de soie et d'écarlate sont venus au-devant de lui ; on l'a fait entrer dans un bateau recouvert de soie cramoisie ; « c'est la plus triomphante cité qu'il ait jamais vue. » Enfin, tandis que le besoin de jouir augmente, l'esprit d'entreprise diminue ; le passage du Cap, au commencement du seizième siècle, met le commerce de l'Asie aux mains des Portugais ; sur la Méditerranée et l'Atlantique, les mesures fiscales de Charles-Quint, jointes aux mauvais traitements des Turcs, font tomber les grandes caravanes maritimes que l'État, chaque année, promenait d'Alexandrie à Bruges. Pour ce qui est de l'industrie, les artisans, gênés, surveillés, cloîtrés dans leur pays, cessent de perfectionner leur art, et laissent leurs concurrents étrangers prendre la supériorité des procédés et la fourniture du monde. Ainsi, de tous côtés, la capacité d'agir devient moindre, et l'envie de jouir plus grande, sans que l'une efface entièrement l'autre, mais de telle façon que l'une et l'autre se mêlant, produisent cette disposition d'esprit ambiguë qui est comme la température mixte, ni trop âpre, ni trop molle, dans laquelle naissent les arts. En effet, c'est de 1454 à 1572, entre l'institution des inquisiteurs d'État et la bataille de Lépante, entre l'achèvement du despotisme intérieur et le dernier des grands triomphes extérieurs, qu'apparaissent les œuvres éclatantes de la peinture vénitienne. Jean Bellin naît en 1426, Giorgione meurt en 1511, Titien en 1576, Véronèse en 1572, Tintoret en 1594. Dans cet intervalle de cent cinquante années, la cité guerrière, la maîtresse de la Méditerranée, reine du commerce et de l'industrie,

est devenue un casino de mascarades et de courtisanes.

Les peintres primitifs.

Il y a dans l'Académie des Beaux-Arts une collection des plus anciens peintres. Un grand tableau à compartiments, de 1380, tout à fait barbare, montre les origines : c'est des traditions byzantines, ici comme ailleurs, qu'est sorti l'art nouveau. Il apparaît tard, bien plus tard que dans la précoce et intelligente Toscane. On rencontre à la vérité, au quatorzième siècle, un Semitecolo, un Guariento, faibles disciples de l'école que Giotto avait fondée à Padoue ; mais pour trouver les premiers peintres nationaux il faut aller jusqu'au milieu du siècle suivant. Alors vivait à Murano une famille d'artistes, les Vivarini. Déjà chez le plus ancien, Antonio, on aperçoit des rudiments du goût vénitien, quelques grandes barbes et têtes chauves de vieillards, de belles draperies rosâtres ou verdâtres aux tons noyés, de petits anges presque gras, des madones qui ont les joues pleines. Après lui, son frère Bartolomeo, instruit sans doute par l'école de Padoue, dirige un instant la peinture vers le relief sec et les figures osseuses[1] ; mais chez lui comme chez tous les autres le goût des riches couleurs est déjà visible. En sortant de cette antichambre de l'art, les yeux gardent une sensation pleine et forte que les autres vestibules de la peinture, à Sienne, à Florence, ne donnent pas, et si l'on continue, on retrouve la même sensation, plus riche

1. Vierge de 1473 à Santa Maria Formosa.

encore, devant les maîtres de cet âge fruste, Jean Bellin et Carpaccio.

Je viens de regarder aux Frari un tableau de Jean Bellin, qui, comme ceux du Pérugin, me semble le chef-d'œuvre de l'art vraiment religieux. Au fond d'une chapelle, au-dessus de l'autel, dans une petite architecture d'or, la Vierge, en grand manteau bleu, siége sur un trône. Elle est bonne et simple comme une paisible et simple paysanne. A ses pieds, deux petits anges en courte veste semblent des enfants de chœur, et leurs cuisses potelées, enfantines, ont la plus belle couleur de la chair saine. Sur les deux côtés, dans les compartiments, sont deux couples de saints, personnages immobiles, en habits de moine et d'évêque, debout pour toujours dans l'attitude hiératique, figures réelles qui font penser aux pêcheurs bronzés de l'Adriatique. Toutes ces figures ont vécu; le fidèle qui s'agenouillait devant elles y apercevait les traits qu'il rencontrait autour de lui dans sa barque et dans ses ruelles, le ton rouge et brun des visages hâlés par le vent de la mer, la large carnation claire des fraîches filles élevées dans l'air humide, la chape damasquinée du prélat qui commandait les processions, les petites jambes nues des enfants qui le soir pêchaient les crabes. Il ne pouvait s'empêcher de croire en eux; une vérité si locale et si complète conduisait à l'illusion. Mais c'était l'apparition d'un monde supérieur et auguste. Ces personnages ne remuent point, leurs visages sont calmes et leurs yeux fixes comme ceux des figures aperçues en rêve. Une niche peinte, brodée d'or et de rouge, s'enfonce derrière la Vierge comme un prolongement du royaume imaginaire; de cette façon l'architecture

figurée achève l'architecture réelle, et sur le marbre le saint-sacrement d'or, couronné de rayons et de gloire, est l'entrée du monde surnaturel qui s'entr'ouvre derrière lui.

Que l'on regarde les autres tableaux de Jean Bellin et ceux de ses contemporains à l'Académie, on s'apercevra que la peinture à Venise, tout en suivant un sentier qui lui est propre, parcourt le même stade que dans le reste de l'Italie. Elle sort ici, comme ailleurs, du missel et de la mosaïque, et correspond d'abord à des émotions toutes chrétiennes ; puis, par degrés, le sentiment de la belle vie corporelle introduit dans les cadres d'autel des corps vigoureux et sains empruntés à la nature environnante, et l'on voit avec étonnement des expressions immobiles et des physionomies religieuses persister sur de florissantes figures où circule un sang jeune et que soutient un tempérament intact. C'est le confluent de deux esprits et de deux âges, l'un chrétien qui s'efface, l'autre païen qui va prendre l'ascendant. Mais sur ces ressemblances générales se dessinent à Venise des traits distinctifs. Les personnages sont copiés de plus près sur le vif, moins transformés par le sentiment classique ou mystique, moins purs qu'à Pérouse, moins nobles qu'à Florence ; ils s'adressent moins à l'intelligence ou au cœur et davantage aux sens. Ils sont plus vite reconnus pour des hommes et font plus de plaisir aux yeux. Des tons forts et vifs colorent leurs muscles et leur visage ; la chair vivante est déjà molle sur les épaules et les cuisses des petits enfants ; des paysages clairs s'enfoncent au delà pour faire ressortir la teinte foncée des personnages ; les saints se rangent autour de la Vierge avec une variété d'attitudes

que les processions uniformes des autres écoles primitives ne connaissaient pas. Au fort de sa ferveur et de sa foi, l'esprit national, amateur de diversité et d'agrément, laisse affleurer un sourire. Rien de plus frappant à cet égard que les huit tableaux de Carpaccio sur sainte Ursule[1] ; tout y est, et d'abord la maladresse de l'imagier féodal. Il ignore la moitié du paysage et le nu : ses rochers hérissés d'arbres semblent sortir d'un psautier ; maintes fois ses arbres sont en tôle vernie et découpée ; ses dix mille martyrs crucifiés sur une montagne sont grotesques comme les figures d'un vieux mystère ; on voit qu'il n'a pas vécu à Florence, qu'il n'a point étudié les objets naturels avec Paolo Uccello, les membres et les muscles humains avec Pollaiolo. D'autre part, on trouve chez lui les plus chastes figures du moyen âge et cet extrême fini, cette sincérité parfaite, cette fleur de conscience chrétienne que l'âge suivant, plus sensuel et plus rude, va fouler dans ses emportements. La sainte et son fiancé, sous leurs grands cheveux blonds tombants, sont graves et touchants comme des personnages de légende. On la voit tantôt endormie et recevant de l'ange l'annonce de son martyre, tantôt agenouillée avec son mari sous la bénédiction du pape, tantôt enlevée dans la gloire au-dessus d'une moisson pressée de têtes. Dans un autre tableau, elle apparaît avec sainte Anne et deux vieux saints qui s'embrassent ; on n'imagine pas de figures plus pieuses et plus paisibles : elle, pâle et douce, la tête un peu penchée, tient dans ses mains charmantes une bannière et une palme verte. Ses cheveux de soie coulent sur le bleu

1. Tableaux de 1490 à 1515.

virginal de sa longue robe, un manteau royal l'enveloppe de ses bigarrures dorées; c'est vraiment une sainte, et la candeur, l'humilité, la délicatesse du moyen âge ont passé tout entières dans son geste et dans son regard. Voilà pour le siècle, et voici pour le pays. Ces peintures sont des scènes de mœurs intéressantes et des décorations riches. L'artiste, comme plus tard ses grands successeurs, étale des architectures, des fabriques, des arcades, des salles ornées de tapisseries, des vaisseaux, des processions de personnages, de grandes robes chamarrées et lustrées, tout cela en des proportions petites, mais dont l'éclat et la diversité annoncent les œuvres futures de la même façon qu'une enluminure annonce un tableau. Et pour achever de montrer la transformation qui s'accomplit, il atteint lui-même une fois à la peinture complète; on le voit sortir de sa sécheresse première pour entrer dans le style définitif et nouveau. Au milieu de la grande salle est une *Présentation de l'enfant Jésus* qu'on ne croirait point de lui, si elle n'était signée de sa main [1]. Sous un portique de marbre incrusté de mosaïques d'or apparaissent des personnages presque aussi grands que nature, d'un relief achevé, d'un fini exquis, d'une ordonnance parfaite, parmi les plus belles dégradations d'ombre et de lumière : la Vierge, suivie de deux jeunes femmes, amène son enfant au vieillard Siméon ; au-dessous trois anges en longs cheveux jouent de la viole et du luth. Sauf un peu de roideur dans les têtes d'hommes et dans quelques plis de la draperie, la manière archaïque a disparu ; il n'en est resté qu'un charme infini de déli-

1. 1510.

catesse et de suavité morale, et pour la première fois le corps demi-nu des petits enfants montre la beauté de la chair traversée et imprégnée par la lumière. Avec ce tableau, on a franchi le seuil de la grande peinture, et, autour de Carpaccio, ses jeunes contemporains, Giorgione et Titien, ont déjà poussé au delà.

Les maîtres.

Lorsque, pour comprendre le milieu dans lequel la peinture a fleuri, on essaye, d'après les documents, de se figurer la vie d'un patricien à Venise pendant la première moitié du seizième siècle, on rencontre en lui d'abord, et au premier rang, la sécurité et la grandeur de l'orgueil. Il se croit le successeur des anciens Romains, et maintient que, sauf les conquêtes, il les a surpassés et les surpasse encore [1]. « Entre toutes les provinces du noble empire romain, l'Italie est la reine, » et dans l'Italie conquise par les césars, dévastée par les barbares, Venise est la seule cité qui soit demeurée libre. Au dehors, elle vient de regagner les provinces de terre ferme que lui avait arrachées Louis XII. Ses lagunes et ses alliances la défendent contre l'Empereur. Le Turc ne parvient point à entamer son domaine, et Candie, Chypre, les Cyclades, Corfou, les côtes de l'Adriatique, occupées par ses garnisons, étendent sa souveraineté jusqu'au bout de la mer. Au dedans, « elle n'a jamais été plus parfaite. » En aucun État du monde on ne voit « de meilleures lois, une tranquillité mieux assise, une concorde plus entière, »

1. Donato Giannotti, *la Republica di Venezia* (dialogues).

et dans ce bel ordre qui est unique dans l'univers, « elle ne manque point d'âmes valeureuses et magnanimes. » Avec le calme hautain d'un grand seigneur, Marco Trifone Gabriello juge que la glorieuse cité doit sa prospérité à son gouvernement aristocratique, et « que la fermeture du conseil l'a fait croître jusqu'à une grandeur qu'elle n'avait point atteinte auparavant. » Selon lui, les citoyens exclus du vote n'étaient que de petites gens, des bateliers, des sujets, des domestiques. Si quelques-uns par la suite sont devenus riches et importants, c'est par la tolérance de l'État, qui les a recueillis sous sa protection ; aujourd'hui encore ce sont des protégés, ils n'ont pas de droits ; clients et plébéiens, ils sont trop heureux du patronage qu'on leur accorde. Les seuls maîtres légitimes « sont les trois mille gentilshommes, seigneurs de la cité et de tout l'État sur terre et sur mer. » L'État leur appartient ; comme autrefois les patriciens de Rome, ils sont propriétaires de la chose publique, et la sagesse de leur commandement vient confirmer la solidité de leur droit. Là-dessus, le *magnifico* décrit, avec une complaisance patriotique, l'économie de la constitution et les ressources de la cité, l'ordre des pouvoirs et l'élection des magistrats, les quinze cent mille écus du revenu public, les forteresses nouvelles de la terre ferme et les armements de l'arsenal. A sa gravité, à sa fierté, à la noblesse de son discours, on le prendrait pour un citoyen antique. En effet, ses amis le comparent à Atticus ; mais il décline ce nom par courtoisie et déclare que si, comme Atticus, il s'est écarté des affaires, c'est par un motif différent, tout honorable à sa ville, puisque la retraite d'Atticus avait pour excuse l'impuissance des

bons citoyens et la décadence de Rome, tandis que la sienne est autorisée par la surabondance des hommes capables et par la prospérité de Venise. Ainsi se développe l'entretien en politesses nobles, en belles périodes, en raisonnements solides ; il a pour théâtre l'appartement de Bembo à Padoue, et le lecteur imagine ces hautes salles de la Renaissance, décorées de bustes, de manuscrits et de vases, où l'on retrouvait les grandeurs du paganisme et du patriotisme antiques avec l'éloquence, le purisme et l'urbanité de Cicéron.

Comment nos *magnifici* s'amusent-ils? Il y en a de graves, je veux bien le croire ; mais le ton régnant à Venise n'est pas celui de la sévérité. En ce moment, le personnage le plus en vue est l'Arétin, un fils de courtisane, né à l'hôpital, parasite de métier et professeur de *chantage*, qui, à force de calomnies et d'adulations, de sonnets luxurieux et de dialogues obscènes, devient l'arbitre des renommées, extorque soixante-dix mille écus aux grands de l'Europe, s'intitule « le fléau des princes », et fait passer son style enflé et mollasse pour une des merveilles de l'esprit humain. Il n'a rien, et vit en seigneur de l'argent qu'on lui donne ou des cadeaux qui pleuvent chez lui. Dès le matin, dans son palais du Grand-Canal, les solliciteurs et les flatteurs remplissent l'antichambre. « Tant de seigneurs[1], dit-il, « me rompent continuellement la tête de leurs visites, « que mes escaliers sont usés par le frottement de leurs « pieds, comme le pavé du Capitole par les roues des « chars de triomphe. Je ne crois pas que Rome ait vu « un aussi grand mélange de nations et de langues que

1. *Lettere*, tome Ier, p. 206. Il vint à Venise en 1527.

« celui que renferme ma maison. On voit venir chez « moi Turcs, Juifs, Indiens, Français, Espagnols, Alle- « mands ; quant aux Italiens, pensez ce qu'il peut y en « avoir ; je ne dis rien du menu peuple ; impossible de « me voir sans moines et sans prêtres autour de moi,... « je suis le secrétaire du monde. » Les grands, les pré- lats, les artistes lui font la cour ; on lui apporte des médailles anciennes, des colliers d'or, un manteau de velours, un tableau, des bourses de cinq cents écus, des diplômes d'académie. Son buste en marbre blanc, son portrait par Titien, les médailles d'or, de bronze et d'ar- gent qui le représentent, étalent aux regards des visi- teurs son masque impudent et brutal. On l'y voit cou- ronné, vêtu de la longue robe impériale, assis sur un trône élevé, recevant les hommages et les présents des peuples. Il est populaire et fait la mode. « Je vois, dit- « il, mon effigie dans les façades des palais ; je la re- « trouve sur les boîtes à peignes, sur les ornements des « miroirs, sur les plats de majolique, comme celle d'A- « lexandre, de César et de Scipion. Je vous assure en- « core qu'à Murano une certaine espèce de vase en cris- « tal s'appelle les *Arétins*. Une race de chevaux s'appelle « l'Arétine, en souvenir d'un cheval que j'ai reçu du « pape Clément et donné au duc Frédéric. Le ruisseau « qui baigne un des côtés de la maison que j'habite sur « le Grand-Canal a été baptisé du nom d'Arétin. On dit « le style de l'Arétin ; que les pédants en crèvent de dé- « pit ! Trois de mes chambrières ou ménagères qui « m'ont quitté pour devenir des dames se font appeler « les Arétines. » Ainsi protégé et nourri par la faveur publique, il jouit, non pas délicatement et furtivement, mais crûment et à ciel ouvert. « Dépensons, vivons,

buvons frais, et.... comme des hommes libres. » — « Je suis un homme libre, » dit-il souvent ; cela signifie qu'il fait ce qu'il lui plaît et donne pâture à tous ses sens. A cette époque, les nerfs sont encore rudes et les muscles forts ; c'est à la fin du dix-septième siècle que les mœurs tourneront à la fadeur ou à la mièvrerie. En ce moment, les convoitises sont gloutonnes plutôt que friandes ; dans les Vénus que les grands peintres déshabillent sur leurs toiles, le torse est masculin et le regard ferme ; la volupté, âpre et franche, ne laisse aucune place à la mignardise ni au raffinement. Arétin a été vagabond et soldat, et ses plaisirs s'en ressentent. On fait bombance chez lui ; il y a « vingt-deux femmes « dans sa maison, quelquefois avec leurs petits enfants « à la mamelle. » La ripaille et le désordre y sont continus. Il est généreux comme un voleur, et, s'il prend, il laisse prendre. « Doublez-moi ma pension[1] de cinq « cents écus ; quand j'en aurais mille fois autant, je se« rais à l'étroit. Tout le monde accourt à moi, comme « si j'étais le maître du trésor royal. Si une pauvre fille « accouche, ma maison fait la dépense. Si on met quel« qu'un en prison, c'est à moi de pourvoir à tout. Les « soldats sans équipement, les étrangers malheureux, « une quantité de cavaliers errants viennent se refaire « chez moi. Il n'y a pas deux mois, un jeune homme « ayant été blessé dans mon voisinage, s'est fait porter « dans une de mes chambres. » Ses domestiques le volent. Tout est pêle-mêle dans cette maison ouverte, vases, bustes, esquisses, toques et manteaux qu'on lui offre, vins de Chypre, becfigues, chevreuils et lièvres

1. Lettre à don Lope di Soria, 1562, t. II, p. 258.

qu'on lui envoie, melons et raisins qu'il achète lui-même pour le festin du soir. Il mange bien, boit mieux, et fait retentir sa salle de marbre des éclats de sa belle humeur. Des perdrix arrivent : « aussitôt prises, aussi-« tôt rôties ; j'ai quitté mon hymne en faveur des liè-« vres et me suis mis à chanter les louanges des vola-« tiles. Mon bon ami Titien, donnant un coup d'œil à « ces savoureuses bêtes, se mit à chanter en duo avec « moi le *Magnificat* que j'avais commencé. » A cette musique des mâchoires se joint l'autre. La célèbre chanteuse Franceschina est un de ses hôtes ; il baise « ses « belles mains, deux voleuses charmantes qui enlèvent « non-seulement la bourse, mais le cœur des gens. » — « Je veux, dit-il, que là où manquera la saveur de « mes plats apparaissent les douceurs de votre mu-« sique. » Les courtisanes sont chez elles ici. Il a écrit des livres à leur usage et leur a enseigné les perfectionnements de leur profession [1]. Il les reçoit, les choie, leur écrit, et les recrute. Le matin, après avoir expédié ses visiteurs, quand il ne va pas se distraire dans l'atelier de Sansovino et de Titien, il monte chez des grisettes, leur donne « quelques sous », leur fait coudre « des mouchoirs, des draps, des chemises, pour leur « faire gagner leur vie. » A ce métier, il a ramassé et installé chez lui six jeunes femmes qu'on nomme les Arétines, sérail sans clôture, où les escapades, les querelles, les imbroglios font le plus beau tapage. Il vit trente ans de la sorte, parfois bâtonné, mais toujours pensionné, familier des plus grands, recevant d'un évêque des souliers bleu turquin pour ses maîtresses, ca-

1. *Ragionamenti.* — Lettres à la Zufolina et à la Zaffetta.

marade de Titien, de Tintoret et de Sansovino. Bien mieux, l'Arétin fait école, il a des imitateurs aussi parasites et aussi orduriers que lui, Doni, Dolce, Nicolo Franco son secrétaire et son ennemi, auteur des *Priapea* et qui finit à Rome par la potence. Ainsi fleurit à Venise une littérature de bouffonneries et de paillardises qui, tempérée par les galanteries de Parabosco, repoussera de plus belle avec les sonnets de Baffo. Jugez des lecteurs par le livre, et des hôtes par le logis. Par cette échappée, on aperçoit à demi le caractère intérieur des hommes dont les peintres nous ont transmis la figure sensible, et on y démêle les principaux traits qui expliquent l'art contemporain, la grandeur orgueilleuse qui convient aux maîtres incontestés d'une telle république, l'énergie brutale et fécondante qui survit aux âges d'action virile, la sensualité magnifique et impudente qui, développée par la richesse accumulée et par la sécurité définitive, s'étale et jouit de toute la clarté du ciel.

Reste un point, le sentiment même de l'art. On le trouve partout à Venise en ce temps-là, chez les particuliers, dans les grands corps de l'État, chez les patriciens, dans les gens de la classe ordinaire, jusque dans ces naturels grossiers et positifs qui, comme l'Arétin, ne semblent nés que pour faire chère lie et exploiter autrui. Ce qui leur reste de noblesse intérieure s'épanouit de ce côté-là. Leur dévergondage et leur audace sympathisent sans effort avec l'image embellie de la licence et de la force; ils trouvent dans les géants musculeux, dans les larges beautés nues, dans la pompe architecturale et luxueuse des peintures un aliment approprié à leurs instincts vigoureux et débraillés. La

bassesse morale n'exclut point la finesse sensuelle; au contraire, elle lui fait le champ libre, et l'homme penché tout entier d'un seul côté n'en est que plus propre à démêler les nuances de son plaisir. Arétin s'incline avec vénération devant Michel-Ange; il ne lui demande rien, sinon un de ses croquis « pour en jouir pendant sa vie et l'emporter avec lui dans la tombe. » Avec Titien, il est bon ami, naturel et simple; son admiration et son goût sont sincères. Il parle de la couleur avec une justesse et une vivacité d'impression dignes de Titien lui même. « Seigneur, lui dit-il[1], mon cher compère, « en dépit de mes habitudes, aujourd'hui j'ai dîné « seul ou plutôt en compagnie des dégoûts de cette « fièvre quarte qui ne me laisse sentir la saveur d'au- « cun mets; je me suis levé de table, rassasié de l'en- « nui désespéré avec lequel je m'y étais mis; puis, « appuyant mon bras sur le plat de la corniche de la « fenêtre, et laissant aller dessus ma poitrine et presque « tout le reste de ma personne, je me suis mis à re- « garder l'admirable spectacle des barques innombra- « bles qui, remplies d'étrangers et de Vénitiens, réjouis- « sent non-seulement les assistants, mais encore le « Grand-Canal... Tout d'un coup, voici deux gondoles « qui, montées par autant de bateliers fameux, joutent « de vitesse, et font au public un passe-temps. Je pris « aussi beaucoup de plaisir à contempler la multitude « qui, pour voir cet amusement, s'était arrêtée sur le « pont du Rialto, sur la rive des Camerlinghes, à la « Pescaria, au traghetto de Sainte-Sophie, à celui de lá

1. Livre III, p. 49. Voir une très-belle étude de M. Chasles sur l'Arétin, *Études sur le seizième siècle.*

« Casa di Mosto. Et pendant que des deux côtés la foule
« s'en allait chacun par son chemin avec des applau-
« dissements joyeux, moi, en homme incommode à
« lui-même, qui ne sait que faire de son esprit et de ses
« pensées, je tourne mes yeux au ciel. Jamais, depuis
« que Dieu l'a fait, ce ciel n'a été embelli d'une si
« charmante peinture d'ombres et de lumières! L'air
« était tel que le voudraient faire ceux qui portent en-
« vie à Titien, parce qu'ils ne peuvent être Titien...
« d'abord les bâtisses, qui, étant en vraie pierre, sem-
« blent pourtant une matière transfigurée par artifice,
« puis le jour, qui, en certains endroits, est pur et
« vif, et en d'autres troublé et amorti. Considérez en-
« core une autre merveille, les nues épaisses et humi-
« des, qui, sur le principal plan, descendaient jusqu'aux
« toits des édifices, et sur l'avant-dernier s'enfonçaient
« derrière eux jusqu'au milieu de leur masse. Toute la
« droite était d'une couleur effacée suspendue dans un
« gris-brun noir. J'admirais les teintes variées que ces
« nuages étalaient aux yeux, les plus voisins tout écla-
« tants des flammes du foyer solaire, les plus lointains
« rougis d'un vermillon moins ardent. Oh! les beaux
« coups de pinceau qui de ce côté coloraient l'air, et
« le faisaient reculer derrière les palais, comme le pra-
« tique Titien dans ses paysages! En certaines parties
« apparaissait un vert azuré, en d'autres un azur
« verdi, véritablement mélangés par la capricieuse in-
« vention de la nature, maîtresse des maîtres. C'est elle
« ici qui, avec des teintes claires où obscures, noyait ou
« modelait des formes selon son idée. Et moi qui sais
« comme votre pinceau est l'âme de votre âme, je
« m'écriai trois ou quatre fois : Titien, où êtes-vous? »

— On reconnaît ici les fonds de tableau des peintres vénitiens : voilà les grands nuages blancs de Véronèse qui dorment suspendus au-dessus des colonnades ; voilà les lointains bleuâtres, l'air palpitant de clartés vagues, les chaudes ombres rougeâtres et roussies de Titien.

Le palais ducal.

Il y a des familles de plantes dont les espèces sont si voisines que les ressemblances y surpassent les différences : tels sont les peintres de Venise, non-seulement les quatre célèbres, Giorgione, Titien, Tintoret, Véronèse, mais d'autres moins illustres, Palma le vieux, Bonifazio, Pâris Bordone, Pordenone et cette foule énumérée par Ridolfi dans ses *Vies*, contemporains, parents, successeurs des grands hommes, Andrea Vicentino, Palma le jeune, Zelotti, Bazzaco, Padovanino, Bassano, Schiavone, Moretto et tant d'autres. Ce qui se dégage aux yeux, c'est le type général et commun ; les traits particuliers et personnels restent d'abord dans l'ombre. Ils ont travaillé ensemble et tour à tour au palais ducal ; mais, par la concordance involontaire de leurs talents, leurs peintures font un ensemble.

Les yeux sont d'abord étonnés ; sauf trois ou quatre salles, les appartements sont bas et petits. La salle du conseil des Dix et celles qui l'entourent [1] sont des réduits dorés insuffisants pour les figures qui les habitent ; mais, au bout d'un instant, on oublie le réduit et on ne voit plus que les figures. La puissance et la volupté y éclatent

1. Peintes par Véronèse, et, sous sa direction, par Zelotti et Bazzaco.

effrénées et superbes. Dans les angles, des hommes nus, cariatides peintes, se projettent au dehors avec un tel relief qu'au premier regard on les prend pour des statues ; un souffle colossal enfle leurs poitrines; leurs cuisses et leurs épaules se tordent. Sur le plafond, un Mercure vu par le ventre, tout entier nu, et presque une figure de Rubens, mais d'une sensualité plus âpre. Un gigantesque Neptune pousse en avant ses chevaux marins, qui clapotent dans la vague; son pied presse le rebord du char, son torse se renverse énorme et rougeâtre; il lève sa conque avec une joie de dieu bestial; le vent salé bruit dans son écharpe, dans ses cheveux et dans sa barbe; on n'imagine pas, avant de l'avoir vu, un si furieux élan, un tel débordement de séve animale, une telle joie de la chair païenne, un pareil triomphe de la grande vie dévergondée et lâchée en plein air et en plein soleil. Quelle injustice que de réduire les Vénitiens à la peinture du bonheur et à l'art de flatter les yeux! Ils ont peint aussi la grandeur et l'héroïsme; le corps énergique et agissant les a touchés par lui-même; comme les Flamands, ils ont leurs colosses. Leur dessin, même sans couleur, est capable à lui seul d'exprimer toute la solidité et toute la vitalité de la structure humaine. Qu'on regarde dans cette même salle les quatre grisailles de Véronèse, cinq ou six femmes voilées ou demi-nues, toutes si fortes et d'une telle charpente que leurs cuisses et leurs bras étoufferaient un combattant dans leur étreinte, et néanmoins d'une physionomie si simple ou si fière que, malgré leur sourire, elles sont vierges comme les Vénus et les Psychés de Raphaël.

Plus on considère les figures idéales de l'art vénitien, plus on sent derrière soi le souffle d'un âge héroïque.

Les grands vieillards drapés au front chauve sont des patriciens rois de l'Archipel, des sultans barbaresques qui, traînant leurs simarres de soie, reçoivent des tributs et commandent des exécutions. Les superbes femmes en longues robes chamarrées et froissées sont des impératrices filles de la république, comme cette Catherine Cornaro de qui Venise reçut Chypre. Il y a des muscles de combattants dans les poitrines bronzées des marins et des capitaines; leurs corps, rougis par le soleil et le vent, se sont heurtés contre des corps athlétiques de janissaires; leurs turbans, leurs pelisses, leurs fourrures, leurs poignées de sabres constellées de pierreries, toute la magnificence asiatique vient se mêler sur eux aux ondoiements de la draperie antique et aux nudités de la tradition païenne. Leur regard droit est encore tranquille et sauvage, et la fierté, la grandeur tragique des expressions annoncent le voisinage d'une vie où l'homme concentré en quelques passions simples n'avait d'autre pensée que celle d'être maître pour n'être pas esclave et de tuer pour n'être pas tué. Tel est l'esprit d'une peinture de Véronèse qui, dans la salle du conseil des Dix, représente un vieux guerrier et une jeune femme ; c'est une allégorie, mais on ne s'inquiète guère du sujet. L'homme est assis et se penche d'un air farouche, le menton appuyé sur la main ; ses épaules colossales, son bras, sa jambe nue ceinte d'une cnémide à têtes de lion, sortent de sa grande draperie tordue ; avec son turban, sa barbe blanche, son front soucieux, ses traits de lion fatigué, il a l'air d'un pacha qui s'ennuie. Elle, les yeux baissés, pose ses mains sur sa molle poitrine; sa magnifique chevelure est relevée par des perles; elle semble une captive qui attend la volonté de

son maître, et son col, son visage penché, s'empourprent plus vivement dans l'ombre qui les noie.

Presque toutes les autres salles sont vides; les peintures ont été portées dans un atelier intérieur. Nous allons trouver le conservateur du musée; nous lui disons, en mauvais italien, que nous n'avons ni lettres de présentation, ni titres ou droits quelconques pour être admis à les voir. Là-dessus il a l'obligeance de nous conduire dans la salle réservée, de relever les toiles les unes après les autres et de perdre deux heures à nous les montrer.

Je n'ai point eu de plus vif plaisir en Italie; les toiles sont sous nos yeux, debout; nous pouvons les regarder d'aussi près que nous voulons, à notre aise, et nous sommes seuls. Il y a des géants brunis du Tintoret, à la peau plissée par le jeu des muscles, saint André et saint Marc, colosses réels comme ceux de Rubens. Il y a un saint Christophe de Titien, sorte d'Atlas bronzé et penché, les quatre membres agissant pour porter le faix d'un monde, et sur son col, par un contraste extraordinaire, le petit bambin riant, moelleux, dont la chair enfantine a la délicatesse et la grâce d'une fleur. Surtout, il y a une douzaine de peintures mythologiques et d'allégories par Tintoret ou Véronèse, d'un tel éclat, d'une séduction si enivrante, qu'un voile tombe des yeux, qu'on découvre un monde inconnu, un paradis de délices situé au delà de toute imagination et de tout rêve. Quand le Vieux de la Montagne transportait dans son harem ses jeunes gens endormis pour les rendre capables des dévouements extrêmes, c'était sans doute un spectacle pareil qu'il leur donnait.

Sur une côte, au bord de la mer infinie, Ariane sé-

rieuse reçoit l'anneau de Bacchus, et Vénus, avec une couronne d'or, arrive dans l'air pour fêter leur hyménée. C'est la sublime beauté de la chair nue, telle qu'elle apparaît sortant de l'eau, vivifiée par le soleil et nuancée d'ombres. La déesse nage dans une lumière liquide, et son dos tordu, son flanc, ses rondeurs, palpitent à demi enveloppés dans un voile blanc diaphane. Avec quels mots peut-on peindre la beauté d'une attitude, d'un ton et d'un contour? Qui montrera la chair saine et rosée sous la transparence ambrée d'une gaze? Comment représenter la plénitude moelleuse d'une forme vivante et l'ondoiement des membres qui se continuent dans le corps penché? Elle nage véritablement dans la clarté comme un poisson dans son lac, et l'air fourmillant de reflets vagues l'embrasse et la caresse.

A côté de là sont deux jeunes femmes, la Paix et l'Abondance. Avec une délicatesse frémissante, la Paix s'incline vers sa sœur; elle est tournée, on ne voit sa tête que dans l'ombre, mais elle a la fraîcheur d'une jeunesse immortelle. Quelles lumières dans leurs cheveux retroussés et blonds comme des épis! Leurs jambes, leurs corps fléchissent. L'une semble tomber, et ce commencement de courbure mouvante est adorable. Aucun peintre n'a senti à ce degré les rondeurs ployantes, ni saisi aussi vivement le mouvement au vol. Elles vont se poser ou marcher; l'œil et l'esprit continuent involontairement leur allure; on voit dans leur présent un avenir et un passé; c'est un moment fugitif que l'artiste a fixé, mais un moment gros de tout ce qui l'entoure. Nul, sauf Rubens, n'a exprimé ainsi l'écoulement et la fluidité incessante de la vie. Cependant Pallas écarte Mars, et sa cuirasse virile aux reflets noirs fait res-

sortir avec une coquetterie irrésistible la blancheur divine de son épaule et de son genou.

Plus vive et plus voluptueuse encore est la coquetterie qui s'étale dans le groupe des trois Grâces et de Mercure. Toutes trois sont penchées; pour Tintoret, un corps n'est pas vivant quand son assiette est immobile; le déploiement du corps qui s'incline ajoute une grâce mobile à l'attrait universel qui s'exhale de toute sa beauté. Une d'elles, assise, étend les bras, et la lumière qui la frappe sur le flanc fait luire par portion son visage, son col et son sein sur la pourpre vague de l'ombre. Sa sœur, agenouillée, les yeux baissés, lui prend la main; une longue gaze, fine comme ces toiles argentées que l'aube illumine au matin dans les champs, se colle autour de sa taille et se gonfle sur son sein, dont elle laisse pointer la rougeur. De l'autre main elle tient une tige épanouie de fleurs qui montent, posant leur blancheur neigeuse sur la blancheur purpurine du bras potelé. La dernière, tordue, s'étale tout entière, et, de la nuque au talon, l'œil suit l'embrassement des muscles qui revêtent la superbe charpente de son échine et de ses flancs. Cheveux ondés, petit menton, paupières rondes, nez un peu retroussé, oreilles mignonnes enroulées comme une coquille de nacre, tout le visage exprime la malice et la finesse joyeuse; on dirait d'une courtisane hardie.

C'est là le trait auquel on reconnaît Tintoret, plus rude et plus âpre, et aussi à son coloris plus fort, à son mouvement plus abandonné, à ses nudités plus viriles. Véronèse a des tons plus argentés et plus roses, des figures plus douces, des ombres moins noirâtres, une décoration plus luxueuse et plus reposée. Près

d'une demi-colonne, une ample et noble femme, l'Industrie, assise auprès de l'Innocence, tisse une toile aérienne; ses yeux riants sont tournés vers le bleu du ciel ; ses blonds cheveux crêpelés sont pleins de lumière, sa bouche entr'ouverte semble une grenade ; un vague sourire laisse entrevoir ses dents de nacre, et la clarté dont elle est trempée a le ton rosé d'une aube éclatante. L'autre, auprès d'un petit agneau, se penche, tout abandonnée ; les reflets argentés de sa draperie de soie luisent autour d'elle ; sa tête est dans l'ombre, et des rougeurs d'aurore viennent effleurer ses lèvres, son oreille et sa joue.

On ne décrit pas de pareilles figures ; on n'imagine pas auparavant ce qu'il peut y avoir de poésie dans un vêtement et dans une parure. Dans un autre tableau de Véronèse, Venise reine est sur un trône entre la Paix et la Justice ; sa robe de soie blanche brodée de lis d'or ondoie sur un manteau d'hermine et d'écarlate ; son bras, sa délicate main, ses doigts retroussés à fossettes, posent leurs blancheurs satinées, leurs moelleux contours serpentins sur l'étoffe lustrée. Le visage est dans l'ombre, — une demi-ombre rosée d'air bleui et palpable qui avive encore le carmin des lèvres ; les lèvres sont des cerises, et toute cette ombre est relevée par les lumières des cheveux, par le doux éclat des perles répandues sur le col et aux oreilles, par le scintillement du diadème dont les pierreries semblent des yeux magiques. Elle sourit avec un air de royauté et de bonté épanouie, comme une fleur heureuse de s'ouvrir et d'être ouverte. Près d'elle, la Paix penchée se laisse aller, presque tombante ; sa jupe de soie jaune brochée de fleurs rouges se froisse sous le plus riche

manteau violacé. Des torsades de perles s'enroulent sous son voile blanc dans ses tresses pâles, et quelle divine petite oreille!

Il y a un autre tableau plus célèbre encore, l'*Enlèvement d'Europe*. Pour l'éclat, la fantaisie, le raffinement et l'invention extraordinaire du coloris, il n'a pas d'égal. Le reflet des hauts feuillages noie tout le tableau d'un ton verdâtre aqueux ; la chemise d'Europe en est teinte ; elle, fine, languissante, semble presque une figure du dix-huitième siècle. C'est une de ces œuvres où, par la combinaison et la recherche des tons, un peintre se dépasse lui-même, oublie son public, s'enfonce jusque dans les territoires inexplorés de son art, et, quittant toutes les règles connues, trouve, par delà le monde vulgaire de l'apparence sensible, des alliances, des contrastes, des réussites étranges, au delà de toute vraisemblance et de toute mesure. Rembrandt a fait une pareille œuvre dans sa *Ronde de nuit*. Il faut regarder et ne pas parler.

L'Académie, Titien.

Les *Vies* de Ridolfi sont bien sèches, et ce que Vasari ajoute est peu de chose. Quand on essaye de se figurer Titien, on aperçoit un homme heureux, « le plus heureux et le mieux portant qui fut jamais parmi ses pareils, n'ayant eu du ciel que des faveurs et des félicités, » le premier entre tous ses rivaux, visité dans sa maison par les rois de France et de Pologne, favori de l'Empereur, de Philippe II, des doges, du pape Paul III, de tous les princes italiens, nommé chevalier

et comte de l'Empire, comblé de commandes, largement payé, pensionné, et usant bien de sa fortune. Il tient un grand état de maison, s'habille splendidement, reçoit à sa table des cardinaux, des seigneurs, les plus grands artistes et les plus habiles lettrés de son temps. « Quoiqu'il n'ait pas beaucoup de lettres, » il est à sa place dans cette haute compagnie; car il a « de l'esprit naturel, et l'usage des cours lui a enseigné tous les bons termes du cavalier et de l'homme du monde, » si bien qu'on le trouve « très-courtois, pourvu d'une belle politesse et des plus douces manières et façons. » Il n'y a rien d'excessif ni de révolté dans son caractère. Ses lettres aux princes et aux ministres, à propos de ses tableaux et de ses pensions, ont le degré d'humilité qui était alors le savoir-vivre d'un sujet. Il prend bien les hommes, et il prend bien la vie, je veux dire qu'il use de la vie comme des hommes, sans excès ni bassesse. Il n'est point rigoriste; sa correspondance avec l'Arétin montre un joyeux compagnon qui mange et boit volontiers et finement, qui goûte la musique, le beau luxe et la compagnie des femmes faciles. Il n'est point violent, tourmenté de conceptions démesurées et douloureuses; sa peinture est saine, exempte de recherche maladive et de complications pénibles; il peint incessamment, sans contention de tête, sans emportement, pendant toute sa vie. Il a commencé tout enfant, et sa main obéit naturellement à son esprit. Il dit que « son talent est une grâce particulière du ciel, » qu'il faut avoir ce don pour être bon peintre, que sinon « on ne peut enfanter que des œuvres informes », que dans cet art « le génie ne doit pas être troublé ». Autour de lui, la beauté, le goût, l'éducation, le talent des siens, lui

renvoient comme des miroirs la clarté de son génie. Son frère, son fils Orazio, ses deux cousins, Cesare et Fabrizio, son parent Marco di Titiano, sont d'excellents peintres. Sa fille Lavinia, habillée en Flore, un panier de fruits sur la tête, lui fournit en modèle la fraîcheur de sa carnation et l'ampleur de ses admirables formes. Sa pensée coule ainsi, semblable à un large fleuve dans un lit uni ; rien n'en trouble le cours, et son épanchement lui suffit ; il ne vise pas au delà de son art, comme Léonard ou Michel-Ange. « Tous les jours il dessine quelque chose à la craie ou au charbon ; » un souper avec Sansovino ou l'Arétin achève de rendre la journée pleine. Il ne se presse pas ; il garde longtemps ses peintures chez lui, afin de les revoir et de les perfectionner encore. Ses tableaux ne s'écaillent pas ; il use, comme son maître Giorgione, des couleurs simples, « surtout du rouge ou du bleu, qui ne déforment jamais les figures. » Pendant plus de quatre-vingts ans, il peint ainsi, et accomplit un siècle de vie ; encore est-ce la peste qui l'enlève, et l'État viole ses règlements pour lui faire des funérailles publiques. Il faudrait remonter aux plus beaux jours de l'antiquité païenne pour trouver un génie aussi bien proportionné aux choses, un épanouissement de facultés si naturel et si harmonieux, un tel accord de l'homme avec lui-même et avec le dehors.

On peut voir à l'Académie les deux extrémités de son développement, son dernier tableau, une *Déposition du Christ*, achevée par Palma le jeune, et l'un de ses premiers tableaux, une *Visitation*, qu'il fit sans doute en quittant l'école de Jean Bellin. Dans celui-ci, les contours sont arrêtés ; la figure de saint Joseph est

presque sèche, le sentiment de la couleur ne se manifeste que par l'intensité de la teinte foncée, par des oppositions de tons, par la douceur d'une pâle robe violacée qui avive le plein azur d'un manteau. C'est encore un tableau d'autel, le mémorial sobre d'une légende révérée. A l'autre bout de sa carrière, il fait de la légende une grandiose et splendide décoration. Ce qu'il étale d'abord dans cette *Déposition du Christ*, c'est une large architecture blanche et grisâtre arrangée pour faire ressortir le ton plus vif des draperies et de la chair; c'est un portique bordé de statues monumentales et de piédestaux à têtes de lion, où des fleurs vivantes serpentent sur l'éclat mat des marbres ; ce sont les beaux effets de lumière et d'ombre que le soleil découpe sur les rondeurs des voûtes. Au-dessous d'elles, la jupe verdâtre de Madeleine, le grand manteau rougeâtre de Nicodème accompagnent de leurs couleurs noyées le ton blafard, étrangement lumineux, du cadavre; le vieux disciple à genoux serre une dernière fois la main de son maître, la Madeleine ouvrant les bras pousse un grand cri. On dirait d'une tragédie païenne; l'artiste s'est dégagé du chrétien, et n'est plus qu'artiste. C'est là toute l'histoire du seizième siècle, à Venise comme ailleurs; mais chez Titien cette transformation n'a guère tardé. Une vaste peinture de sa jeunesse, la *Présentation de la Vierge*, montre avec quelle hardiesse et quelle aisance il entre presque dès les premiers pas de son génie dans la carrière qu'il fournira jusqu'au bout. Tandis que les Florentins, élevés par des orfèvres, concentrent la peinture dans l'imitation du corps individuel, les Vénitiens, livrés à eux-mêmes, l'élargissent jusqu'à y embrasser la nature entière. Ce n'est pas un homme

ou un groupe qu'ils aperçoivent, c'est une scène, cinq ou six groupes complets, des architectures, des lointains, un ciel, un paysage, bref un fragment complet de la vie ; ici cinquante personnages, trois palais, la façade d'un temple, un portique, un obélisque, des plans de collines, d'arbres, de montagnes et des bancs de nuages superposés dans l'air. Au sommet d'un énorme escalier grisâtre se tiennent les prêtres et le grand pontife. Cependant, au milieu des gradins, la petite fillette, bleue dans une auréole blonde, monte en relevant sa robe ; elle n'a rien de sublime, elle est prise sur le vif, ses bonnes petites joues sont rondes ; elle lève sa main vers le grand prêtre, comme pour prendre garde et lui demander ce qu'il veut d'elle ; c'est vraiment une enfant, elle n'a point encore de pensée ; Titien en trouvait de pareilles au catéchisme. On voit que la nature lui plaît, que la vie lui suffit, qu'il ne cherche pas au delà, que la poésie des choses réelles lui paraît assez grande. Au premier plan, en face du spectateur, sur le bas de l'escalier, il a posé une vieille grognonne en robe bleue et capuchon blanc, vraie villageoise qui vient faire son marché à la ville, et garde auprès d'elle son panier d'œufs et de poulets ; un Flamand ne risquerait pas davantage. Mais tout près de là, sous les herbes qui se sont accrochées aux gradins, est un buste de statue antique ; une superbe procession de femmes et d'hommes en longs vêtements se développe au bas des marches ; les arcades arrondies, les colonnes corinthiennes, les statues, les corniches, décorent magnifiquement les façades des palais. On se sent dans une ville réelle, peuplée de bourgeois et de paysans, où l'on exerce des métiers, où l'on accomplit ses dévotions, mais ornée d'antiquités, gran-

diose de structure, parée par les arts, illuminée par le soleil, assise dans le plus noble et le plus riche des paysages. Plus méditatifs, plus détachés des choses, les Florentins créent un monde idéal et abstrait par delà le nôtre; plus spontané, plus heureux, Titien aime notre monde, le comprend, s'y enferme, et le reproduit en l'embellissant sans le refondre ni le supprimer.

Quand on cherche le trait principal qui le distingue de ses voisins, on trouve qu'il est simple; c'est sans raffiner dans le coloris, le mouvement et les types que dans le coloris, le mouvement et les types il atteint les effets puissants. Tel est le caractère de son *Assomption* si célèbre. Une teinte rougeâtre, pourprée, intense, enveloppe le tableau entier; c'est la plus vigoureuse couleur, et par elle une sorte d'énergie saine transpire de toute la peinture. Au bas sont les apôtres penchés, assis, presque tous la tête levée vers le ciel, bronzés comme des marins de l'Adriatique; leurs chevelures et leurs barbes sont noires; une ombre intense noie les visages : c'est à peine si une fauve teinte ferrugineuse indique la chair. L'un d'eux au centre, dans un manteau brun, disparaît presque dans l'enfoncement qu'assombrit la clarté environnante. Deux draperies rouges comme le sang vivant des artères surgissent, encore avivées par le contraste de deux grands manteaux verts; c'est une colossale émeute de bras tordus, d'épaules musculeuses, de têtes passionnées, de draperies froissées. Au-dessus d'eux, au milieu de l'air, la Vierge monte dans une gloire ardente comme la vapeur d'une fournaise; elle est de leur race, saine et forte, sans exaltation ni sourire mystique, fièrement campée dans sa robe rouge qu'enveloppe un manteau bleu. L'étoffe

se ploie en mille plis dans le mouvement du corps superbe ; son attitude est athlétique, son expression est grave, et le ton mat de son visage sort en plein relief sur le flamboiement de l'auréole. A ses pieds, sur toute la largeur de l'espace, s'étale une éblouissante guirlande de jeunes anges ; leurs fraîches carnations pourprées, rosées, traversées d'ombres, apportent parmi ces tons et ces formes énergiques la plus riante floraison de la vie ; il y en a deux qui, se détachant, viennent jouer en pleine lumière, et dont les membres enfantins se déploient avec une divine aisance au milieu de l'air. Rien de mou ou d'alangui ; la grâce y reste virile. C'est la plus belle fête païenne, celle de la force sérieuse et de la jeunesse éclatante ; l'art vénitien a là son centre et peut-être son sommet.

Les tableaux de Titien ne sont pas très-nombreux à Venise, l'Europe les a accaparés ; mais il en reste assez pour le manifester tout entier. Il a eu ce don unique de faire des Vénus qui sont des femmes réelles, et des colosses qui sont des hommes réels, je veux dire le talent d'imiter les choses d'assez près pour que l'illusion nous saisisse, et de transformer les choses assez profondément pour que le rêve s'éveille en nous. Il a montré dans la même beauté nue une courtisane, une maîtresse de patricien, une fille de pêcheur nonchalante ou voluptueuse, et en même temps une puissante figure idéale, la force masculine d'une déesse de la mer, les formes onduleuses d'une reine de l'empyrée. Il a fait voir dans la même figure drapée un patriarche guerrier des croisades, un vieux héros des batailles maritimes, un lutteur musculeux et athlétique, une mine farouche et grandiose de podestat ou de sultan,

une dure tête impériale ou consulaire, et en même temps ou tout à côté un grossier soudard aux veines enflées, le masque vulgaire d'un vieux juge à lunettes, un mufle bestial d'Esclavon barbu, l'échine rougeâtre et le regard sauvage d'un rameur de la chiourme, le crâne aplati et l'œil de vautour d'un Juif aigre, la jovialité féroce d'un bourreau gras, toutes les vagues parentés par lesquelles la nature humaine rejoint la nature animale. Par cette intelligence des choses réelles, le champ de l'art se trouve décuplé. Le peintre n'est plus réduit, comme les maîtres classiques, à varier imperceptiblement les quinze ou vingt nuances du type accepté. L'infinie diversité de la nature, avec ses hauts et ses bas, lui est ouverte; les plus forts contrastes sont sous sa main; chacune de ses œuvres est riche autant que nouvelle; le spectateur trouve chez lui, comme chez Rubens, une image complète du monde, une physiologie, une histoire, une psychologie en raccourci. Au-dessous du petit olympe sublime où siégent quelques figures grecques, contemplées éternellement par des orthodoxes agenouillés, l'artiste a pris possession de la grande terre peuplée où se renouvelle incessamment la floraison des choses. L'accident, l'irrégularité, tout lui est bon ; ils sont une partie des forces qui font couler la séve humaine; les bizarreries, les déformations, les excès ont leur intérêt comme les épanouissements et les splendeurs ; son seul besoin est de sentir et de rendre la puissante poussée de la végétation intérieure qui soulève la matière brute et la dresse en formes vivantes sous la chaleur du soleil. Voilà les idées qui se pressent dans l'esprit lorsqu'on revoit ses peintures à Saint Roch, à la Salute, à San Giovanni, lorsqu'on pense à celles de Rome, de Naples,

de Florence et de Londres. On s'arrête dans cette église de Santa Maria della Salute ; on sourit devant les jolies communiantes roses et rondes de Luca Giordano. On laisse là les décorations prétentieuses et les statues affectées que les artistes du dix-septième siècle ont étalées sous les voûtes. On comprend ce que vaut le génie simple et robuste qui se contente d'imiter et de fortifier la nature. On regarde au plafond du chœur, puis à la sacristie, la mâle figure romaine d'Habacuc, le masque bronzé et tragique d'Élie presque noir sous sa mitre blanche, un saint Marc chauve qui se renverse en arrière, d'une figure si fière et colorée par un si beau reflet de jeunesse qu'on y sent la vitalité de grandes races invincibles à l'attaque des ans. Surtout on revient devant les peintures du plafond : Goliath tué par David, Abraham sacrifiant son fils, Caïn tuant Abel. On reconnaît dans la hardiesse et dans l'élan de ces colosses la rude main qui a tracé les célèbres imageries, les *Six saints*, le formidable *Passage de la mer Rouge*. Sauf Michel-Ange, personne n'a manié ainsi la charpente humaine. Abraham est un géant et un exterminateur ; quand on a vu sa tête et sa barbe grisonnantes, sa cuisse et ses deux bras nus qui sortent impétueusement de sa draperie jaunâtre, on se sent devant un vrai patriarche, combattant et dompteur d'hommes; il lève le bras, et tous ses muscles vont frapper ; la tête du petit Isaac est déjà reployée sous sa main violente. Le mouvement est si fort qu'un seul élan court à travers les trois personnages, depuis les pieds de l'ange qui se précipite arrêtant l'épée jusqu'au corps demi-tordu de l'homme qui se retourne, et à travers lui jusqu'au col fléchissant de l'enfant prosterné. — Plus furieux encore est le geste du fratri-

cide : non pas que Titien le fasse odieux : au contraire, son impétuosité emporte le spectateur; ce n'est pas un assassin, c'est Hercule tuant un ennemi. Abel renversé sur le flanc trébuche, étendant les quatre membres. L'autre, gigantesque et musclé comme un athlète, un pied sur la poitrine du vaincu, se rejette en arrière, et de toute la force de son torse et de ses bras raidis va l'écraser. Un sombre ton vineux empourpre de sa couleur menaçante l'entrelacement des muscles, la saillie des tendons bandés, les bosselures et les creux de la chair agissante, et le visage bestial du meurtrier, éclairé obliquement par une tempe, s'enfonce dans un raccourci noir.

L'Académie, les églises, Tintoret.

Je n'ai ni le courage ni le loisir de te parler des autres peintures. Il y a sept cents tableaux à l'Académie ; ajoute ceux des églises. Il y faudrait un volume ; d'ailleurs, l'effet consiste le plus souvent en un ton de chair lumineux près d'un ton de chair sombre, dans la dégradation des teintes d'une draperie rousse ou verdâtre. On peut bien l'exprimer en gros avec des mots ; mais quant aux nuances, la parole n'y atteint point. Le seul parti raisonnable est de venir ici et de jouir soi-même. On vient, on revient, et on retourne encore à l'Académie. On traverse ce pont de fer suspendu, la seule œuvre moderne et disgracieuse de Venise. On va au hasard dans l'une des vingt salles, et l'on choisit quelques maîtres avec qui on passera l'après-midi, Palma le vieux, par exemple, et Bonifazio, dont le

coloris est aussi intense et aussi riche que celui de Titien : ce sont des plantes de la même famille ; mais les yeux du public ne se sont tournés que vers la plus haute tige de la gerbe. Un de ces tableaux de Bonifazio, le *Festin du mauvais riche*, est admirable. Sous un portique découvert, entre des colonnes veinées, de larges et magnifiques femmes sont assises, décolletées en carré, en jupes de velours noir, avec des manches d'or roussâtres, en robes rudement bariolées de bleu et de jaune, superbes corps à la taille épaisse, aux musculatures charnues, étalés avec audace dans le luxe barbare des étoffes chamarrées qui tombent en plis lourds sur leurs talons. Un négrillon, petit animal domestique, tient un cahier devant la musicienne et les joueurs d'instruments, l'air retentit de voix, et pour compléter cette pompe bruyante, on aperçoit au dehors des jardins, des chevaux, des fauconneries, tout l'attirail de la parade seigneuriale. Au milieu de cet étalage siége le maître dans une grande houppelande de velours rouge, sanguin et sombre comme un Henri VIII, avec l'expression morne et dure de la sensualité qui se gorge sans s'assouvir[1]. De tels plaisirs nous rebuteraient ; nous sommes trop affinés et trop amollis pour les comprendre; de pareilles courtisanes nous feraient peur ; elles sont trop bornées et trop charnelles ; leurs bras nous terrasseraient, elles ont le regard trop dur. C'est au seizième siècle seulement qu'on a aimé la volupté massive et violente : alors on copiait sur le vif l'âpreté des convoitises et la gloutonnerie des sens ; mais, d'autre part, c'est au seizième siècle seulement qu'on a

1. Comparez à la même scène chez Téniers.

su peindre la beauté complète. On repasse le pont de fer, si laid et si roide ; on s'engage dans un labyrinthe de ruelles, et l'on va à Santa Maria Formosa regarder la *sainte Barbe* du vieux Palma. Ce n'est pas une sainte, mais une florissante jeune fille, la plus attrayante et la plus digne d'amour qu'on puisse imaginer. Elle est debout, fièrement campée, une couronne sur le front, et sa robe négligemment nouée à la ceinture ondule en plis de pourpre orangée sur l'écarlate clair de son manteau. Deux ondées de magnifiques cheveux bruns glissent des deux côtés de son cou ; ses mains fines semblent celles d'une déesse ; la moitié de son visage est dans l'ombre, et des demi-lumières jouent sur sa main levée. Ses beaux yeux sont riants, ses lèvres délicates et fraîches vont sourire ; elle a cet esprit gai et noble des femmes vénitiennes ; ample et point trop grasse, spirituelle et bienveillante, elle semble faite pour donner le bonheur et pour l'éprouver.

Laissons les autres de côté. Quel dommage pourtant que de quitter les cinq ou six Véronèses de l'Académie, son *Repas chez Lévi*, ses *Apôtres sur les nues*, son *Annonciation*, ses vierges, ses colonnades de marbre luisant et bigarré, ses niches d'or bariolées d'arabesques noires, ses grands escaliers, ses balustres profilés sur le bleu du ciel, ses soies roussâtres et zébrées d'or, ses chevaux blancs cabrés sous leurs housses d'écarlate, ses gardes et ses nègres chamarrés de rouge et de vert, ses simarres étoilées de ramages tortueux et de dessins lustrés, surtout l'étonnante diversité de ses têtes et l'harmonie paisible qui s'exhale comme une musique de son coloris argenté, de ses figures sereines et de ses amples décorations ! Si Titien est le souverain et le do-

minateur de l'école, Véronèse en est le régent et le vice-roi. Si le premier a la force et la grandeur simple des fondateurs, le second a le calme et le beau sourire des monarques incontestés et légitimes. Ce qu'il cherche et trouve, ce n'est pas le sublime ou l'héroïque, la violence ou la sainteté, la pureté ou la mollesse : tous ces états ne montrent la nature que par une face, et indiquent une épuration, un effort, un affaiblissement ou un raidissement ; ce qu'il aime, c'est la beauté épanouie, la fleur ouverte, mais intacte, au moment où ses pétales roses se sont tous dépliés sans qu'aucun d'eux soit encore flétri. Il a l'air de s'adresser à ses contemporains et de leur dire : « Nous sommes des créatures nobles, Vénitiens et grands seigneurs, d'une race privilégiée et supérieure. Ne retranchons et ne comprimons rien de nous-mêmes ; esprit, cœur et sens, tout en nous est digne de bonheur. Donnons du bonheur à nos instincts et à notre corps comme à notre pensée et à notre âme, et faisons de la vie une fête où la félicité se confondra avec la beauté. » — Mais on peut voir au Louvre plusieurs de ses grandes œuvres, et tu le connaîtras bien mieux par un tableau de lui que par un raisonnement de moi. Au contraire, il y a un homme de génie, Tintoret, dont l'œuvre presque entière est à Venise. On ne soupçonne pas ce qu'il vaut tant qu'on n'est point venu ici. Puisqu'il me reste un jour, je vais le passer avec lui.

On ne trouvera pas au monde un plus puissant et un plus fécond tempérament d'artiste. Par beaucoup de traits il ressemble à Michel-Ange. Il approche de lui par l'originalité sauvage et l'énergie de la volonté. Au bout de quelques jours, Titien son maître, voyant des es-

quisses de lui, devient jaloux, s'alarme, et le renvoie de son école. Tout enfant qu'il est, il décide qu'il apprendra et parviendra sans aide. Il se procure des plâtres d'après l'antique et d'après Michel-Ange, va copier les peintures de Titien, dessine d'après le nu, dissèque, se fabrique des maquettes de cire et de craie, les drape, les suspend en l'air, étudie les raccourcis, et travaille avec acharnement. « Partout où il s'exécute un ouvrage de peinture, il est présent, » et apprend son métier en voyant faire. Sa tête fermente, et ses conceptions l'obsèdent tellement que, contraint de s'en decharger, il va avec les maçons à la citadelle et trace des figures autour de l'horloge. Cependant il s'est exercé avec le Schiavone, et désormais il se sent maître ; « ses pensées bouillent, » il propose aux pères de la Madone dell'Orto quatre tableaux énormes, l'*Adoration du veau d'or*, le *Jugement dernier*, plusieurs centaines de pieds de peinture, des milliers de personnages, un débordement d'imagination et de génie ; il les fera gratuitement, il ne veut recevoir que le prix de ses dépenses ; ce qu'il lui faut, c'est une issue et un débouché. Un autre jour, les confrères de Saint-Roch ayant demandé à cinq peintres célèbres des cartons pour une peinture qu'ils veulent faire exécuter, il fait prendre secrètement les mesures de l'endroit, fait le tableau en quelques jours, l'apporte au lieu du dessin, déclare qu'il le donne à Saint-Roch. Devant cette furie d'invention et de promptitude, ses concurrents restent stupéfaits, et c'est toujours ainsi qu'il travaille ; il semble que son esprit soit un volcan toujours plein et en éruption. Des toiles de vingt, de quarante, de soixante-dix pieds comblées de figures grandes comme nature, renversées, entassées, lancées

en l'air, avec les raccourcis les plus violents et les plus splendides effets de lumière suffisent à peine à recevoir le jet pressé, enflammé, éblouissant de son cerveau. Il en couvre des églises entières, et toute sa vie, comme celle de Michel-Ange, s'est dépensée là. Ses habitudes sont celles des génies sauvages, violents, disproportionnés au monde, en qui la poussée intérieure des sentiments est si forte que les plaisirs leur déplaisent et que pour tout refuge, assouvissement ou apaisement, ils ont leur art. « Il vit retiré dans ses pensées, loin de toute joie, » absorbé dans ses études et dans son travail. Quand il cesse de peindre, il va dans l'endroit le plus reculé de sa maison, s'enferme dans une chambre où, pour voir clair, on est obligé d'allumer une lampe en plein jour. Là, pour se distraire, il fabrique ses maquettes ; jamais il n'y laisse entrer personne, jamais il ne peint devant personne, sauf devant ses intimes. « Pour toute ambition il a la gloire, » et surtout le désir de se surpasser, d'atteindre à la perfection. Sa parole est brève, ses mots poignants ; sa grave et rude physionomie est l'image exacte de son âme[1]. Quand il lâche un trait piquant, son visage reste immobile, il ne rit pas. Bravement, fièrement, il s'est fait sa route à lui-même, seul, à travers les jalousies et l'hostilité déclarée des autres peintres, et il se maintient debout contre le public comme devant les maîtres de l'opinion. Le pistolet à la main, avec une ironie froide, il a fait taire le cynique Arétin. Quand ses amis exposent un tableau en public, il leur prescrit de rester chez eux : « Laissez lancer toutes les flèches, il faut que les

1. Voyez son portrait par lui-même.

gens s'accoutument à votre pensée. » Plus on regarde sa vie et ses œuvres, plus on aperçoit en lui un Michel-Ange coloriste, moins concentré que l'autre, moins maître de lui-même, moins capable de choisir entre ses idées, tout livré à la verve, et que sa fougue a fait improvisateur.

C'est pourquoi, lorsque son idée est juste ou qu'il la choisit, il monte à une hauteur extraordinaire. A mon sens, aucune peinture ne surpasse et peut-être n'égale son *Saint Marc* de l'Académie ; du moins aucune peinture n'a produit en moi une impression égale. C'est un vaste tableau long et large de vingt pieds, avec cinquante personnages de grandeur naturelle, saint Marc sombre dans le clair et un esclave éclairé parmi des personnages sombres. Le saint arrive du haut du ciel la tête la première, précipité, suspendu en l'air, pour sauver l'esclave du supplice ; sa tête est dans l'ombre, ses pieds dans la lumière ; son corps ramassé par un raccourci extraordinaire, plonge d'un élan avec l'impétuosité d'un aigle. Personne, sauf Rubens, n'a saisi à ce point l'instantané du mouvement, la fureur du vol ; devant cette fougue et cette vérité, les figures classiques semblent figées, copiées d'après ces modèles d'académie dont on maintient les bras par des ficelles ; on est emporté, on le suit jusqu'à la terre, où il n'est pas encore. Là l'esclave nu, renversé sur le dos en face du spectateur par un raccourci aussi miraculeux que l'autre, luit lumineux comme un Corrége. Son superbe corps viril et musclé est palpitant ; ses joues roses à côté de sa barbe noire frisée s'empourprent du plus beau coloris de la vie. Les haches se sont brisées en morceaux, fer et bois, sans pouvoir toucher sa chair, et tous regardent. Le bourreau en

turban, les mains levées, montre au juge sa cognée rompue avec un geste d'étonnement qui le soulève tout entier. Le juge, en pourpoint rouge vénitien, s'élance à demi de son siége et de son escalier de marbre. Tout à l'entour, les assistants se penchent et se pressent, les uns en armures du seizième siècle, les autres en cuirasses de cuir romaines, les autres en simarres et en turbans barbaresques, les autres en toques et dalmatiques vénitiennes, quelques-uns les jambes et les bras nus, l'un nu tout entier, un manteau sur les cuisses et un mouchoir sur la tête, avec les plus splendides coupures d'ombre et de jour, avec une variété, un éclat, une séduction inexprimables de la lumière reflétée par la noirceur polie des armures, étalée sur les ramages lustrés des soies, emprisonnée dans l'ombre chaude des chairs, avivée par l'incarnat, le vert, le jaune rayé des étoffes opulentes. Il n'y en a pas un qui n'agisse et n'agisse tout entier ; il n'y a pas un pli de leur draperie, un ton de leur corps qui n'ajoute à l'élan et à l'éblouissement universel. Une femme appuyée contre un piédestal se rejette en arrière pour mieux voir ; elle est si vivante que tout son corps frémit, que ses yeux parlent, que sa bouche va s'ouvrir. Dans le fond, des architectures, des hommes sur des terrasses ou grimpant aux colonnes, ajoutent l'ampleur de l'espace à la richesse de la scène. On y respire, et l'air qu'on y respire est plus ardent qu'ailleurs ; c'est la flamme de la vie telle qu'elle jaillit en fulguration dans un cerveau adulte et complet d'homme de génie ; tout tressaille ici et palpite dans la joie de la lumière et de la beauté. Il n'y a pas d'exemple d'un tel luxe et d'une telle réussite d'invention ; ce qu'il faudrait voir avec ses yeux, c'est la hardiesse et la

facilité du jet, l'essor naturel du tempérament et du génie, la vivace création spontanée, le plaisir et le besoin de rendre à l'instant son idée sans préoccupation des règles, l'élan sûr et soudain de l'instinct qui aboutit tout de suite et sans effort à l'action parfaite, comme l'oiseau vole et le cheval court. Les attitudes, les types, les costumes de toute espèce avec leurs étrangetés et leurs disparates ont afflué et se sont accordés par une minute sublime dans cet esprit. Un dos cambré de femme, une cuirasse pailletée de lumière, un corps nu paresseux dans l'ombre transparente, une chair rosée où sous la peau ambrée le sang affleure, la pourpre intense d'un manteau tordu, l'enchevêtrement des têtes, des jambes et des bras, le miroitement des tons qui s'éclairent et se transforment par une illumination mutuelle, tout cela s'est dégorgé ensemble, comme une gerbe d'eau lancée d'un canal trop plein. Les soudaines et parfaites concentrations sont l'inspiration même, et peut-être n'y en a-t-il point au monde une plus vive et plus pleine que celle-ci.

Je crois qu'avant de l'avoir vu on n'a pas l'idée de l'imagination humaine. Je laisse de côté dix autres tableaux qui sont à l'Académie, une *Sainte Agnès*, un *Christ ressuscité*, une *Mort d'Abel*, une *Ève*, solide et superbe corps sensuel aux contours rudes, à la taille épaisse, aux jambes onduleuses, avec une tête animale et sans expression, mais florissante et se laissant vivre, d'une tranquillité si joyeuse et si forte, si richement marbrée de lumières et d'ombres, qu'on y sent plus que dans Rubens lui-même toute la poésie de la nudité et de la chair. C'est aux églises et dans les monuments publics qu'il faut aller pour le connaître; il n'y en a presque aucun où

l'on ne trouve d'énormes tableaux de lui, une *Assomption* aux Jésuites, un *Crucifiement* et je ne sais combien d'autres peintures à San Giovanni e Paolo, les *Noces de Cana* à Santa Maria della Salute, quatre peintures colossales à Santa Maria dell' Orto, les *Quarante Martyrs*, la *Manne*, la *Résurrection*, la *Cène*, le *Martyre de saint Étienne* à San Giorgio, vingt tableaux et plafonds, un *Paradis* haut de vingt-trois pieds, long de soixante-dix-sept, dans le palais ducal, — enfin, à l'église de Saint-Roch et à la *scuola* de Saint-Roch, qui sont comme son musée propre, quarante tableaux, quelques-uns gigantesques, capables de couvrir ensemble deux salons carrés de notre Louvre. Véritablement on ne le connaît pas en Europe. Les galeries d'outre-monts n'ont presque rien de lui ; les pièces qu'elles ont acquises sont petites ou de mince importance. Sauf trois ou quatre scènes du palais ducal, on l'a mal gravé ; sauf un *Crucifiement*, par Augustin Carrache, on n'a point gravé ses grandes œuvres. Il est démesuré en tout, dans les dimensions comme dans la conception. Les esprits académiques, à la fin du seizième siècle, l'ont décrié comme outré et négligent : ce qu'il y a de prodigieux et de surhumain dans son génie choque les âmes ordinaires ou tranquilles. Mais la vérité est qu'on n'a pas revu ni vu un pareil homme ; il est unique en son genre comme Michel-Ange, Rubens, Titien. Qu'on l'appelle extravagant, emporté, improvisateur ; qu'on gronde contre les noirceurs de son coloris, contre les renversements de ses figures, contre le désordre de ses groupes, contre la hâte de son pinceau, contre la fatigue et la *manière* qui parfois introduisent un métal usé dans sa fonte nouvelle ; qu'on lui reproche tous les défauts de ses qua-

lités, j'y consens ; mais une pareille fournaise, si ardente, si regorgeante, avec de telles saillies et de tels crépitements de flammes, avec un jet si haut d'étincelles, avec des éclairs si soudains et si multipliés, avec un flamboiement si continu de fumées et de lumières inattendues, on ne l'a point connue ici-bas.

Je ne sais en vérité comment parler de lui ; je ne peux pas décrire ses peintures, elles sont trop vastes, et il y en a trop. C'est l'élan intérieur de son esprit qu'il faut décrire ; il me semble qu'on découvre en lui un état unique, le foudroiement de l'inspiration. Voilà un grand mot, mais il correspond à des faits précis dont on peut citer des exemples. A certains moments extrêmes, devant un grand danger, dans une secousse subite, l'homme aperçoit distinctement en un éclair, avec une intensité terrible, des années de sa vie, des paysages et des scènes complètes, parfois un morceau du monde imaginaire : les mémoires des asphyxiés, les récits des gens qui ont failli se noyer, les confidences des suicidés et des fumeurs d'opium [1], les *Pouranas* indiens en font foi. La puissance active de cerveau, soudainement décuplée et centuplée, fait vivre l'esprit dans ce raccourci d'instant plus que dans tout le reste de sa vie. A la vérité, il sort ordinairement de cette hallucination sublime par l'affaissement et la maladie ; mais quand le tempérament est assez fort pour supporter sans se détraquer ce choc électrique, l'homme, comme Luther, saint Ignace, saint Paul et tous les grands visionnaires, accomplit des œuvres qui dépassent le pouvoir humain. Tel est l'accès de l'imagination créatrice chez les grands

1. *Confessions of an opium-eater*, par de Quincey.

artistes ; avec des contre-poids moindres, il a été aussi fort chez Tintoret que chez les plus grands. Si on conçoit bien cet état involontaire et extraordinaire dans un tempérament tragique comme le sien et sur des sens de coloriste comme les siens, on en voit dériver le reste.

Il ne choisit pas, sa vision s'impose à lui ; une scène imaginaire lui apparaît comme réelle ; d'un élan, à l'instant, il la copie avec ses bizarreries, son imprévu, son énormité, son fourmillement ; il découpe un morceau de la nature et le transporte sur la toile, tel quel, avec l'imprévu et la puissance de la création spontanée qui ne connaît ni les combinaisons ni le tâtonnement. Ce ne sont pas deux ou trois personnages qu'il peint, c'est une scène, un fragment de la vie, tout un paysage et toute une architecture peuplée. Ses *Noces de Cana* sont une gigantesque salle à manger complète, plafonds, fenêtres, portes, planchers, domestiques, sortie sur les offices, tous les convives sur deux files autour de la table qui s'enfonce, les hommes d'un côté, les femmes de l autre, en sorte qu'on ne voit que deux rangées de têtes comme deux alignements d'arbres dans une allée, et tout au bout le Christ, petit, effacé, à cause de la multitude et de la distance. Sa *Piscine probatique* à la *scuola* de Saint-Roch est un hôpital : femmes demi-nues étendues sur un drap qu'on relève, d'autres couchées les jambes et les seins nus, l'une dans un baquet, toute dépouillée, et le Christ au milieu d'elles parmi les fièvres et les ulcères. Sa *Manne dans le désert* est un campement de peuple avec tous les accidents de la vie, toutes les diversités du paysage, toutes les grandeurs des lointains illimités : ici un chameau avec son conducteur, là

un homme près d'une table avec un pilon, ailleurs deux femmes qui lavent, une autre jeune femme attentive qui se penche pour raccommoder une corbeille, d'autres assises auprès d'un arbre, d'autres qui tournent un dévidoir ou apprêtent des linges pour recueillir la manne, un grand vieillard drapé qui consulte avec Moïse. Par ses excès comme par son génie, il déborde hors de son siècle et va rejoindre le nôtre. Ses tableaux semblent des *illustrations;* seulement il fait sur quarante pieds de long, avec des personnages grands comme nature, ce que nous tâchons de faire sur un pied de long avec des personnages grands comme le doigt. La vie générale des choses le préoccupe plus que la vie particulière d'un corps ; il sort des règles pittoresques et plastiques, il subordonne le personnage à l'ensemble et les parties à l'effet. Ce qu'il a besoin de rendre, ce n'est pas tel homme debout ou couché, c'est un moment de la nature ou de l'histoire. Il est envahi, comme du dehors ; il subit une image qui l'accapare, l'obsède, et à laquelle il croit.

C'est pourquoi son originalité est inouïe. Comparés à lui, tous les peintres se copient ; on est toujours surpris devant ses tableaux; on se demande où il est allé chercher cela, dans quel monde inconnu, fantastique et pourtant réel. Dans *la Cène*, le personnage central est une large servante agenouillée, la tête dans l'ombre, l'épaule dans la lumière ; elle tient une assiette de fèves et apporte des plats; un chat essaye de grimper contre sa corbeille. Alentour sont des buffets, des domestiques, des aiguières, et les disciples en file perpendiculaire bordent une longue table. C'est un souper, un vrai souper, le soir : voilà pour lui l'idée

essentielle. Au-dessus de la table une lampe rayonne, et une clarté de lune bleuâtre tombe sur les têtes ; mais le surnaturel entre de toutes parts : au fond par une échappée de ciel et un chœur d'anges rayonnants, à droite par un essaim d'anges pâles qui tourbillonnent dans l'ombre nocturne. Avec une témérité et une force de vraisemblance extraordinaire, les deux mondes, le divin et l'humain, pénètrent l'un dans l'autre et n'en font qu'un. Quand cet homme lisait dans l'Évangile le mot technique, c'était la chose corporelle avec ses détails propres qu'il voyait forcément et que forcément il rendait. Saint Joseph était charpentier; à l'instant, pour peindre l'Annonciation, il représente une vraie maison de charpentier, au dehors un auvent pour travailler en plein air, l'encombrement d'un établi, les bois de charpente et de menuiserie renversés, en tas, ajustés, appuyés au mur, des scies, des rabots, des cordes, et l'ouvrier à l'ouvrage; au dedans, un grand lit à rideaux rouges, une chaise dépaillée, un berceau d'enfant en osier, la femme en jupon rouge, vigoureuse plébéienne, étonnée et effrayée. Un Flamand n'eût pas copié de plus près le désordre et la vulgarité de la vie populaire. Mais la fougue accompagne toujours ces visions circonstanciées et intenses. Gabriel, avec une volée d'anges tourbillonnants et tumultueux, se lance à travers la porte et la fenêtre; la maison inachevée semble détruite par leur choc : c'est la furie d'une invasion; les pigeons rentrent ainsi au colombier, à tire-d'aile; ils fondent tous ensemble sur la Vierge. Par ce mouvement disproportionné et effréné, jugez de l'irruption irrésistible par laquelle les idées bruissantes se déchaînent dans son esprit. Aucun peintre n'a aimé,

senti et rendu ainsi le mouvement. Tous ses personnages se renversent et s'élancent. Il y a de lui une *Résurrection*, où pas un n'est en équilibre; des anges arrivent de haut, la tête la première; le Christ et les saints nagent dans l'air; l'atmosphère est pour lui un fluide résistant et palpable qui soutient les corps et leur permet toutes les attitudes, comme l'eau aux poissons. Quand il en vient à peindre une scène violente comme le *Serpent d'airain* ou le *Massacre des innocents*, c'est un délire. Les femmes saisissent à pleine main les épées des bourreaux, roulent précipitées du haut d'une terrasse, collent leurs petits contre leurs poitrines avec une étreinte animale, s'abattent sur eux en les couvrant de leurs corps. Cinq ou six entassés corps sur corps, femmes et enfants, blessés, mourants, vivants, font un monceau. L'espace est couvert d'un fouillis de têtes, de membres, de torses tombant, courant, heurtés, chancelants comme dans une débandade de gens ivres; c'est la bacchanale forcenée du désespoir. — Près de là, sur un escarpement de montagne, des serpents à tête de chien fourragent dans un pêle-mêle monstrueux d'hommes amoncelés et renversés. L'un, déjà noirci, mort en hurlant, gît sur le dos, les membres enflés par le venin, les muscles disloqués par les convulsions, la poitrine saillante et tendue, la tête rejetée en arrière; des agonisants saignent et se débattent, les uns sur le flanc, les autres debout, roidis, la tête en bas, les autres avec les cuisses retroussées et les bras tordus en arrière, tous sous des clartés livides heurtées d'ombres mortuaires, tous roulant et s'écroulant comme une avalanche humaine sur la pente du précipice. L'artiste est dans son domaine, il vaga-

bonde grandiosement dans l'impossible. Il voit trop à la fois, quarante, soixante, quatre-vingts personnages et leurs alentours, soulevés, entremêlés, pressés, sous une tragédie de lumières et de noirceurs. Que l'on regarde sa seconde *Piscine probatique* dans l'église de Saint-Roch : ni ciel, ni fonds; sauf le toit et quatre fûts de colonnes ioniennes, tout est corps et monceaux de corps, dos et poitrines nus, têtes, barbes, manteaux et linges, pêle-mêle monstrueux et pullulant d'hommes et de femmes renversés, appuyés les uns contre les autres et tendant les bras vers le Christ sauveur. Une femme couchée sur le dos tourne les yeux vers lui pour lui demander aide. Un torse énorme d'agonisant se penche et s'abat sur un tas de draperies avec un effort suprême pour se rapprocher de la guérison. Çà et là on voit émerger dans la lumière de beaux visages d'épouses suppliantes, des crânes chauves de vieux soldats, des poitrines musculeuses et de grandes barbes comme celles des dieux fleuves. Sur le devant, un serviteur colossal, sorte de portefaix et d'athlète, roidit ses cuisses et s'arc-boute sur ses reins pour emporter un amas de linges. Un autre, vieux géant, presque nu, est assis contre une colonne ; ses jambes pendent, il est résigné comme un ancien habitant d'hôpital ; sa peau rougie et flasque se ride à toutes les anfractuosités des muscles ; il a attendu des années, il peut bien attendre encore : il rêve la face en l'air, sentant le soleil qui réchauffe son vieux sang. — Par ce goût du réel et du colossal, par ces violents contrastes de l'ombre et de la lumière, par cette fougue qui l'emporte jusqu'au bout de son idée, par cette audace qui le conduit à étaler son idée tout entière, il est le plus dramatique des peintres. Delacroix

aurait dû venir ici ; il y eût trouvé un de ses ancêtres, aussi sensible que lui à la vérité crue, à la passion effrénée, aux effets d'ensemble, à la puissance morale des couleurs, mais plus sain, plus sûr de sa main, et nourri par un siècle plus pittoresque dans un sentiment plus large de la grandeur corporelle. Nul tableau de Delacroix ne laisse une impression plus poignante que le *Saint Roch parmi les prisonniers*. Ils sont dans un vaste cachot sombre, sorte d'ergastule antique où des barres de fer, des carcans, des chaînes tendues meurtrissent et disloquent les membres par un tourment lent et prolongé. Le saint apparaît ; un misérable rivé par le cou relève vers lui sa tête tordue ; un autre, du fond d'une fosse grillée, colle son visage contre les barreaux. Des échines roussâtres et sillonnées de muscles, des poitrines couleur de rouille, des têtes fauves comme des crinières de lions, des barbes blanches lumineuses, apparaissent au milieu de l'obscurité sépulcrale ; mais plus haut, dans les noirceurs charbonneuses de l'ombre, flottent des figures délicieuses, des robes de soie argentées, des tuniques de violette pâle, des cheveux blonds rayonnants : c'est la visitation d'un chœur angélique.

Quand on a parcouru l'église et les deux étages de la *scuola*, il reste encore une grande salle à visiter, l'*albergo ;* murs et plafonds, Tintoret l'a aussi tapissée de peintures. On a beau se dire qu'on est las, accuser le peintre de surabondance et d'excès, sentir que ces quarante immenses tableaux ont été faits trop vite, et plutôt indiqués qu'exécutés, qu'il outre-passe les forces du spectateur et les siennes. Vous entrez, et vous vous trouvez encore des forces, parce qu'il vous en rend mal-

gré vous. Des vierges, des femmes renversées nagent dans les caissons du plafond, et leur ample beauté, les splendides rondeurs de la chair noyée d'ombre se déploient avec des richesses de ton inexprimables. Un *Portement de croix* se développe sur l'escarpement tournant d'une montagne ; le Christ, la corde au cou, est tiré en avant, et la sauvage procession escalade les rocs avec l'élan douloureux et furieux d'une *passion* de Rubens[1]. De l'autre côté, le pauvre Christ est debout devant Pilate, et le long suaire blanc qui l'enveloppe tout entier tranche avec une couleur funéraire sur les ombres noires de l'architecture et sur la pourpre sanglante dont sont vêtus les assistants. Au-dessus de la porte, un cadavre rougeâtre gît roidi entre les soldats et les grandes robes rouges des juges; mais ce ne sont là encore que des accompagnements. Un pan entier de la salle, un mur long de quarante pieds, haut à proportion, disparaît sous un *Crucifiement*, dix scènes en une seule et qui s'équilibrent pour en faire une seule, quatre-vingts personnages espacés et groupés, un plateau bosselé de rocs au pied d'une montagne, des arbres, des tours, un pont, des cavaliers, des crêtes pierreuses, dans le lointain un immense horizon brunâtre. Il n'y a pas d'œil qui ait embrassé de tels ensembles, ni qui ait combiné de pareils effets. — Au centre, le Christ est cloué à la croix dressée, et sa tête s'affaisse obscure dans le rayonnement fauve de son nimbe. Une échelle est derrière son poteau, et des bourreaux grimpent, se tendant l'éponge. Au pied de la croix, les disciples, les femmes, debout, ouvrant les

1. Même scène au musée de Bruxelles, par Rubens,

bras, agenouillés, crient et pleurent, la Vierge s'évanouit, et tous ces corps de femmes penchés, chancelants, tombants, sous de grandes draperies rougeâtres, rosées, rousses, bleuâtres, avec un éclair de soleil sur une joue, sur un menton, font la plus éclatante pompe funéraire. — Comme une harmonie grandiose qui soutient un chant perçant et plein, les foules et les scènes environnantes accompagnent la scène principale de leur variété et de leur magnificence tragique. — Sur la gauche, un des deux larrons est déjà lié à sa croix, et on la dresse ; le haut de son corps luit dans la lumière, le reste est dans l'ombre. Cinq ou six bourreaux tendent des câbles et soutiennent les montants, tirent et poussent de toute la force et de tout l'effort de la machine musculaire roidie. Le jour coupe en travers leurs casaques rosées et rayées, les tendons bruns de leurs cous, les veines enflées de leur front. Leurs outils sont là, des haches, des pics, des coins, une échelle massive, et, à la tête de la croix, dans une belle ombre lumineuse, un curieux indifférent, penché sur son cheval, regarde. — De l'autre côté, avec une splendeur et une diversité égales, se déploie le troisième supplice, comme un chœur qui correspond à un autre chœur. La croix est à terre, on y lie le patient ; un bourreau apporte des cordes ; un autre athlétique et superbe, enflant son épaule tordue, tourne une tarière dans le bras de la croix ; sur le pied du plateau, un vieil amateur s'est assis ; le spectacle l'intéresse, il se penche à demi couché dans sa robe rouge, et près de lui, sur un cheval gris de fer, une sorte de ruffian en bonnet, un grand coquin roussâtre, tout éclairé, se courbe pour indiquer un procédé utile. — Par delà les trois scènes, roule échelonnée sur

cinq ou six plans, avec des variétés innombrables de teintes et de formes, la large et pompeuse harmonie de la foule, assistants de toute espèce, petites scènes accessoires, fossoyeurs qui creusent la tombe des suppliciés, arbalétriers qui, dans un creux, tirent au sort les tuniques, prêtres en grandes robes, hommes d'armes en cuirasses, cavaliers hardiment drapés et campés, simarres de Juifs et armures de gentilshommes, chevaux fins et fiers aux robes aurore et fauves, jupes de femmes orangées et verdâtres, contraste de tons pâlissants et de tons intenses, de visages populaires et de têtes chevaleresques, d'attitudes tourmentées et de poses nonchalantes, tout cela dans une telle ampleur de lumière, avec un si triomphal épanouissement de génie et de réussite, qu'on en sort comme d'un concert trop riche et trop fort, à demi étourdi, perdant la mesure des choses, et ne sachant pas si l'on doit croire sa sensation.

1er mai.

Je viens d'acheter l'estampe d'Augustin Carrache; elle ne donne que le squelette du tableau et même le fausse. Je suis retourné aujourd'hui voir le tableau. Il est un peu moindre à la seconde impression ; l'effet d'ensemble et de première vue est trop essentiel aux yeux du Tintoret ; il y subordonne le reste, sa main est trop prompte ; il suit trop volontiers sa première idée. En cela, il est inférieur aux maîtres ; il n'a fait que deux œuvres complètes : ses mythologies du palais ducal et le *Miracle de saint Marc*.

2 mai.

Quand, en quittant cette peinture, on essaye d'en garder une idée d'ensemble, on ne trouve en soi qu'une émotion et comme le retentissement sonore et doux d'une parfaite jouissance. Un bout de pied nu qui sort d'une soie jaspée d'or, une perle dont la lueur laiteuse tremble en touchant un col de neige, la chaude rougeur de la vie qui affleure sous l'ombre transparente, la dégradation et l'alternative des taches claires et sombres qui suivent l'ondulation musculeuse du corps, le conflit et l'accord de deux tons de chair qui se pénètrent et se transforment par l'échange de leurs reflets, une lumière vacillante qui vient franger une plaque obscure, une tache pourpre avivée contre un ton vert, bref, une riche harmonie qui sort des couleurs ménagées, opposées, composées, comme un concert sort des instruments et qui emplit l'œil comme le concert emplit l'oreille, — c'est ici le don unique. Par cette invention, les formes sont vivifiées ; à côté de celles-ci, les autres semblent abstraites. Ailleurs, on a séparé le corps de son milieu, on l'a simplifié et réduit ; on a oublié que le contour n'est que la limite d'une couleur, que pour l'œil la couleur est l'objet lui-même. Car, sitôt que cet œil est sensible, il sent dans l'objet, non pas seulement une diminution d'éclat proportionnée au recul des plans, mais encore une multitude et un mélange de tons, un bleuissement général qui croît avec la distance, une infinité de reflets que les autres objets éclairés entre-croisent et superposent avec des couleurs et des intensités

diverses, une vibration continue de l'air interposé, où flottent des irisations imperceptibles, où tremblotent des stries naissantes, où poudroient d'innombrables atomes, où s'ébranlent et se défont incessamment des apparences fugitives. Le dehors comme le dedans des êtres n'est que mouvement, échange, transformation, et ce frémissement compliqué est la vie. Partant de là, les Vénitiens avivent et accordent les tons infinis qui s'unissent pour composer une teinte; ils rendent sensible la contagion mutuelle par laquelle les corps se communiquent leurs reflets; ils accroissent la puissance par laquelle un objet reçoit, renvoie, colore, amortit, harmonise les innombrables rayons lumineux qui le frappent, comme un homme qui, tendant des cordes mollasses, rehausse leurs vertus vibrantes, pour porter jusqu'à nos oreilles des sons que nos oreilles grossières n'avaient point encore perçus. Ils développent et exaltent ainsi l'être visible des choses; de réelles, ils les font idéales : voilà une poésie qui naît. Qu'on y ajoute celle de la forme, et ce génie par lequel ils inventent un type complet, spontané, original, intermédiaire entre celui des Florentins et celui des Flamands, exquis dans la mollesse et dans la volupté, sublime dans la force et dans l'élan, capable de fournir des géants, des athlètes, des rois, des impératrices, des portefaix, des courtisanes, les figures les plus réelles et les figures les plus idéales, de telle façon qu'il réunit les extrêmes et assemble dans le même personnage le plus délicieux attrait sensible et la majesté la plus grandiose, une grâce presque aussi séduisante que chez Corrége, mais avec une plus riche santé et une plus ferme ampleur, un ruissellement de vie presque aussi frais et presque aussi large que chez

Rubens, mais avec des formes plus belles et un rhythme mieux ordonné, une énergie presque aussi colossale que chez Michel-Ange, mais sans âpreté douloureuse, ni désespoir révolté : — on jugera de la place que les Vénitiens occupent parmi les peintres, et je ne sais pas si je cède à un attrait personnel quand je les préfère à tous.



LA LOMBARDIE



I

VERONE

Vérone, 2 mai 1864. — Le cirque, les églises.

Au sortir de Venise, le convoi semble marcher sur l'eau ; la mer luit à droite et à gauche, et vient se rider jusqu'à deux pas des roues ; puis les sables se multiplient parmi les flaques miroitantes ; la lagune décroît ; de grands fossés boivent ce qui reste d'eau et sèchent le sol. La plaine immense verdit et se peuple de cultures ; les moissons se lèvent fraîches et jeunes ; les vignes bourgeonnent aux arbres ; sur le penchant des coteaux, de jolies maisons de campagne se chauffent au soleil du midi. Mais au nord, entre la grande verdure plate et la grande rondeur bleue, les Alpes hérissent leur muraille noirâtre de rocs, leurs tours, leurs bastions ébréchés comme les ruines d'une enceinte ravagée par les canons, leurs anfractuosités d'où sortent des fumées pâles, et leur couronne dentelée de neiges.

Au bout d'une heure, on entre à Vérone, triste ville provinciale, pavée de petits cailloux, négligée. Beau-

coup de rues sont désertes; au bord des ponts, des tas d'immondices trempent dans le fleuve. Des restes de vieilles sculptures, des arabesques salies traînent çà et là sur les façades; on sent une cité prospère autrefois, maintenant déchue.

Sous une croûte parasite d'échoppes et de boutiques à ferraille, un vieux cirque romain, le plus vaste et le plus intact après ceux de Rome et de Nîmes, dresse sa forte courbe. Il a pu contenir en ces derniers temps cinquante mille spectateurs; lorsqu'il était muni de ses galeries de bois, je suppose qu'il pouvait en recevoir soixante-dix mille. Toute la population d'une ville y trouvait place. Par sa structure et par son emploi, le cirque est la marque propre du génie romain. Ses énormes pierres, longues ici de six pieds et larges de trois, ses gigantesques voûtes rondes, ses étages d'arcades appuyées les unes sur les autres sont capables, si on les laisse à elles-mêmes, de durer jusqu'au dernier jour. L'architecture ainsi entendue a la solidité d'une œuvre naturelle; l'édifice, vu d'en haut, a l'air d'un cratère éteint; quand on veut bâtir, c'est de cette façon, j'entends pour l'éternité. Mais d'autre part ce monument de bon sens grandiose est une institution de meurtre continu. Nous savons qu'il fournit incessamment les blessures et la mort en spectacle aux citoyens, qu'avec l'élection d'un duumvir ou d'un édile ce jeu sanglant forme le principal intérêt et la première occupation d'une ville municipale, que les candidats et les magistrats le multiplient à leurs frais pour gagner la faveur populaire, que les bienfaiteurs de la cité lèguent de grandes sommes à la curie pour le perpétuer, que, dans une bicoque comme Pompéi, un duumvir recon-

naissant fait combattre trente-cinq paires de gladiateurs en une seule représentation, qu'un homme poli, lettré, humain, assiste à ces massacres comme nous assistons à une comédie, que ce divertissement est régulier, universel, officiel, à la mode, et qu'on va au cirque comme nous allons au théâtre, au club ou au café. On aperçoit alors une espèce d'âme que nous ne connaissons plus, celle du païen élevé dans la gymnastique et la guerre, c'est-à-dire dans l'habitude de cultiver son corps et de dompter les hommes, poussant à bout ses belles institutions corporelles et militantes, et traversant l'activité de la palestre et l'héroïsme de la cité pour finir par l'oisiveté des bains et la férocité du cirque. Toute civilisation a sa dégénérescence comme sa séve. Pour nous chrétiens, spiritualistes, qui prêchons la paix et cultivons notre intelligence, nous avons les misères de la vie cérébrale et bourgeoise, l'affaiblissement des muscles, l'excitation de la tête, les petits appartements au quatrième, les habitudes sédentaires et artificielles, nos salons et nos théâtres.

Ce cirque n'est qu'un reste : les traces de Rome sont faibles dans le nord de l'Italie; l'originalité et l'intérêt de la ville consistent dans ses monuments du moyen âge. L'impression qu'elle laisse est bizarre, parce que le moyen âge italien est mixte et ambigu. La plupart des églises, Santa Anastasia, San Fermo Maggiore, le Dôme, San Zenone, sont d'un style particulier appelé *lombard*, intermédiaire entre le style italien et le style gothique, comme si les artistes latins et les artistes germaniques étaient venus accorder et heurter leurs idées dans un même édifice. Mais l'œuvre est sincère; dans tous les monuments d'un âge primitif, on y sent la vive inven-

tion d'un esprit qui s'ouvre. Entre ces diverses églises, on peut prendre le Dôme comme type; l'édifice est, comme les vieilles basiliques, une maison surmontée d'une autre maison plus petite, et qui, toutes les deux, se présentent par le pignon. On reconnaît le temple antique, exhaussé pour porter un autre temple. Les lignes droites montent deux à deux, parallèles comme dans l'architecture latine, pour se coiffer d'angles. Toutefois ces lignes sont plus élancées et ces angles sont plus aigus que dans l'architecture latine; cinq clochetons superposés les affilent encore. Il est visible que l'esprit nouveau goûte moins l'assiette solide que l'essor hardi; les vieilles formes se réduisent et changent d'emploi sous sa main. La rangée de colonnettes et les deux bordures d'arcades rondes encastrées qui viennent s'appliquer contre la façade ne sont plus que de petits ornements, vestiges d'un art abandonné, comme les os rudimentaires du bras dans la baleine ou le dauphin. De toutes parts on aperçoit cet esprit ambigu du douzième siècle, les restes de la tradition romaine et l'affleurement de l'invention neuve, l'élégance de l'architecture conservée et les tâtonnements de la sculpture naissante. Un porche en avançage répète les lignes simples de l'ordonnance générale, et ses colonnettes, portées par des griffons, se superposent et s'emboîtent comme des tronçons de cordage. Ce porche est original et charmant; mais ses figures accroupies, ses groupes autour de la Vierge, sont des singes hydrocéphales.

Au dedans règne la forme gothique, non pas complète encore, mais indiquée et déjà chrétienne. Je ne puis pas me soustraire à cette idée que les ogives, les arceaux, les fleuronnements, sont seuls capables de

donner à une église la sublimité mystique ; s'ils manquent, elle n'est pas chrétienne; elle le devient dès qu'ils commencent à se montrer. Celle-ci est déjà d'une gravité triste, comme le premier acte d'une tragédie. Des faisceaux de colonnettes s'assemblent en piliers rougeâtres, montent en chapiteaux ceints d'une triple couronne de fleurs, se déploient en arceaux brodés de torsades, et viennent s'achever dans la muraille du flanc par une sorte d'épi terminal. Sur le flanc, l'ogive des chapelles s'enveloppe dans un revêtement de feuillages et d'ornements compliqués qui se rejoignent à la cime par un clocher surmonté d'une statuette. La plupart des figures ont la candeur sérieuse, l'expression sincère et trop marquée du quinzième siècle. Au fond, un chœur bâti par San Micheli bombe jusque dans la nef sa ceinture de colonnes ioniennes. Les divers âges de l'église se manifestent ainsi dans les divers ornements de l'édifice ; mais la structure et les grandes formes maintiennent à l'ensemble la naïveté sévère, la vive originalité de l'invention primitive, et on a le plaisir de contempler une créature architecturale saine, d'une espèce distincte, et qu'on ne trouve nulle part ailleurs.

Quand on cherche sur les autres églises semblables à démêler le type régnant, on y trouve les deux pignons superposés, qui sont à Pise et à Sienne, et les clochers aigus, qui manquent à Pise et à Sienne. Cet assemblage est unique : au-dessus des murs pleins et des lignes élégantes, ces clochers, presque noirs et recouverts d'écailles rouillées, hérissent sur l'azur du ciel leurs pointes ferrugineuses ; on dirait des restes de carcasses fossiles. Quelquefois des couvées de clochetons se serrent autour du cône central ou se perchent de toutes

parts sur les crêtes et les angles des toitures; le ton rougeâtre des briques dont l'édifice est bâti ajoute à l'étrangeté de leur forme âpre et fauve. C'est une végétation unique, comme celle d'une pomme de pin effilée et lentement incrustée d'ocre charbonneuse. Elle est propre à ce pays. Entre l'arcade romaine qui disparaissait, et l'ogive gothique qui s'ébauchait, elle a rassemblé autour d'elle, pendant deux ou trois siècles, les sympathies des hommes. Ils l'ont découverte à leur premier pas hors de la vie sauvage, et vingt traits rendent sensible la barbarie d'où ils sortaient. Sur le portail de Santa Anastasia, quelques têtes sont grandes comme la moitié du corps ; d'autres n'ont pas de cou ou leur nuque est luxée ; presque toutes sont des grotesques ; un Christ en croix a des pattes de grenouille cassées et repliées. — Mais les siècles, en marchant, tirent l'art de ses langes, et, dans les chapelles ultérieures, la sculpture est adulte. Santa Anastasia est remplie de figures du quinzième siècle, un peu lourdes parfois, un peu roides, un peu trop réelles, mais si expressives que la perfection des maîtres languit auprès de leur vivante irrégularité. Dans le chœur, un buisson d'épines et de larges fleurs épanouies, haut de vingt-cinq pieds, enveloppe un tombeau où se dressent de rudes hommes d'armes. Dans la chapelle Miniscalco, parmi des entrelacements d'élégantes arabesques, on voit s'étager deux à deux, entre les colonnettes rouges qui portent un entablement, quatre statuettes debout : un jeune homme, une jeune fille un peu grêle d'une candeur extrême, deux docteurs chauves aux crânes âprement coupés, tous semblables à des figures de Pérugin. La chapelle Pellegrini, toute lambrissée de terres cuites, est

un grand tableau sculpté à compartiments, où les scènes de l'Évangile se lient et se détachent avec une richesse et une originalité d'imagination admirables : deux files de personnages isolés, chacun sous un clocheton ogival ornementé, y séparent les diverses histoires, et chaque histoire est enfermée dans un cadre de colonnettes tordues aux chapiteaux d'acanthe. Dans cette décoration si gracieuse et si abondante, parmi ces fantaisies demi-gothiques et demi-grecques, on trouve, avec les belles ordonnances de l'art nouveau, les expressions les plus sincères et les plus naïves, des vierges d'une innocence enfantine et d'une beauté souriante, de saintes femmes qui pleurent avec le touchant abandon de la douleur vraie, de jeunes corps élancés et nobles où le sentiment de la vitalité humaine se déploie avec la sincérité de l'invention récente, un saint Michel cuirassé, fier et simple comme un éphèbe antique. — Jamais la sculpture n'a été plus féconde, plus spontanée, et à mon sens plus belle qu'au quinzième siècle.

On appelle un fiacre et on se fait conduire au bout de la ville, à San Zenone, la plus curieuse de ces églises, commencée par un fils de Charlemagne, restaurée par l'empereur allemand Othon Ier, mais presque toute du douzième siècle[1]. Quelques portions, par exemple les sculptures d'une porte, remontent aux plus anciens temps ; sauf à Pise, je n'en ai point vu d'aussi barbares. Le Christ à la colonne a l'air d'un ours qui monte à son arbre ; les juges, les bourreaux, les personnages des autres histoires ressemblent à de grosses caricatures, à des lourdauds allemands en grandes capotes. Ailleurs le

1 Le clocher est de 1045.

Christ sur son trône n'a pas de crâne, tout le visage est pris par le menton ; les yeux étonnés et saillants sont ceux d'une grenouille ; autour de lui, les anges avec leurs ailes sont des chauves-souris à tête humaine. Partout les têtes sont énormes, disproportionnées, piteuses ; au-dessous des membres mal articulés ballottent des ventres flottants. Toutes ces figures nagent en l'air, aux divers plans, de la façon la plus insensée, comme si le sculpteur ou le fondeur voulaient faire rire. C'est dans ce bas-fond que, pendant la décadence carlovingienne et les invasions hongroises, l'art était tombé. — Dans l'intérieur de l'église, on suit les inventions étranges ou baroques de l'esprit qui tâtonne et, du fond de ses ténèbres, aperçoit un rayon douteux de jour. La crypte du neuvième siècle, basse et lugubre, est une forêt de colonnes coiffées de figures informes ; des sculptures encore plus informes revêtent un autel. Dans cette cave humide, on venait prier le tombeau du saint d'écarter les dévastateurs et la cavalerie hurlante qui, partout où elle passait, laissait des solitudes. — Plus haut, dans l'église, un autel singulier est porté par des bêtes accroupies qui ressemblent à des lions ; de leur corps en marbre rougeâtre sortent quatre colonnettes du même marbre qui, à demi hauteur, se tordent et s'entrelacent comme des serpents, puis, une fois nouées, reprennent jusqu'au chapiteau corinthien leur élan rectiligne. — Plus loin, le Christ et ses apôtres en marbre colorié, des fresques du quatorzième siècle, un saint Georges avec son bouclier armorié, une Madeleine vêtue de ses cheveux, se rangent le long des murailles, quelques-uns grêles et grotesques comme des poupées de bois, d'autres graves, enveloppés de grandes robes plissées, avec une austérité

et une élévation hiératiques. Que le progrès est lent, et que de siècles il faut à l'homme pour comprendre la figure humaine !

L'architecture, plus simple, est plus précoce. Elle se contente de quelques lignes courbes ou droites, de quelques plans symétriques et bien tranchés ; elle n'exige pas, comme la sculpture, l'intelligence des rondeurs fuyantes, l'étude de l'ovale le plus compliqué et le plus bosselé. Des âmes incultes, réduites à quelques sentiments forts, peuvent être remuées et se manifester par elle ; peut-être est-elle leur expression propre. En effet c'est dans les âges demi-barbares, au temps de Philippe Auguste et d'Hérodote, qu'elle a trouvé ses formes originales, et la civilisation complète, au lieu de la soutenir et de la développer comme les autres arts, l'a plutôt appauvrie ou gâtée. Au dedans comme au dehors, San Zenone est d'un grand caractère, austère et simple ; on y sent une basilique romaine qui se fait chrétienne. La nef centrale s'appuie sur des colonnes rondes dont les chapiteaux barbares, enveloppés de feuillages, de lions, de chiens et de serpents, soutiennent une ligne d'arcades circulaires ; sur ces arcades s'élève un grand mur nu qui porte la voûte. Jusqu'ici, la structure est latine ; mais la nef, par sa hauteur extrême, laisse dans l'âme une émotion religieuse. Son plafond bizarre est une triple gouttière treillissée de bois sombre, marquetée de petits carrés, étoilée de blanc et d'or, qui allongent ses creux superposés avec une fantaisie inattendue et sauvage. Au-dessous d'elle, le pavé, plus bas, rejoint le portail et le chœur par de hauts escaliers munis de balustres, et les différences de niveau brisent et compliquent l'aspect de toutes les lignes. La capricieuse imagination du moyen

âge commence à s'introduire dans l'ordonnance régulière de l'architecture ancienne pour y troubler les plans, multiplier les formes et transformer les effets.

Les Scaliger, la Piazza, le musée.

La même imagination règne, mais cette fois souveraine et complète, dans une enceinte grillée située près de Santa Maria l'Antica, et qui est le plus curieux monument de Vérone. Là sont les tombeaux des anciens souverains de la ville, les Scaliger, qui, tour à tour ou à la fois tyrans et guerriers, politiques et lettrés, assassins et proscrits, grands hommes et fratricides, ont donné, comme les princes de Ferrare, de Milan, de Padoue, un exemple de ce puissant et immoral génie qui est propre à l'Italie, et que Machiavel a décrit dans son *Prince*, ou mis en scène dans sa *Vie de Castruccio*[1]. Les cinq premiers tombeaux[2] ont la simplicité et la lourdeur des temps héroïques. Il semble que l'homme, après avoir combattu, tué et fondé, ne demande au sépulcre qu'une place pour dormir ; la roche creuse qui abrite ses os est aussi solide et aussi fruste que l'armure de fer qui défendait sa chair. C'est une cuve énorme et massive, de pierre nue et d'un seul bloc, rougeâtre, assise sur trois courtes solives de marbre. Une dalle unique, épaisse et sans ornements, fait le couvercle, et, comme disait Hamlet, « la pesante mâchoire » du sépulcre. C'est le vrai monument funéraire, un coffre monstrueux, brut, et pour l'éternité.

1. Comparez à la Vie de Cyrus par Xénophon.
2. 1277, 1301, 1304, 1311, 1359.

De ce monde sauvage, où se sont déchaînées les férocités d'Eccelin et de ses destructeurs, un art se dégage. Dante et Pétrarque ont été accueillis à cette cour, devenue lettrée et magnifique ; le style gothique qui, du haut des monts descend à Milan, et de tous côtés imprègne l'architecture italienne, vient se déployer pur et complet dans les monuments des derniers seigneurs. Deux de ces sépultures, surtout celle de Cane Signorio[1], sont aussi précieuses dans leur genre que les cathédrales de Milan et d'Assise. Le riche et délicat enchevêtrement des formes tortillées, évidées et aiguës, la transformation de la matière pesante en filigrane de dentelles, le multiple et le complexe, voilà ce que recherche le goût nouveau. Au bas du mémorial, des colonnettes aux chapiteaux bizarres se relient par une sorte de turban armorié pour porter sur une plate-forme la tombe historiée et la statue endormie du mort. De cette assise s'élance un cercle d'autres colonnettes dont les arcades dentelées de trèfles se rejoignent en un dôme coiffé de lanternes et de clochetons fleuronnés qui vont s'affilant et s'amoncelant comme une végétation d'épines. Au sommet, Cane Signorio assis sur son cheval semble la statue terminale d'un joyau d'orfévrerie. Des processions de figurines sculptées revêtent la tombe. Six statuettes en armure et tête nue couvrent les rebords de la plate-forme, et chacune des niches du second étage renferme sa figure d'ange. Toute cette population et toute cette floraison pyramident comme un bouquet dans un vase, et le ciel brille à travers les découpures infinies de l'échafaudage. Pour achever l'impression, chaque tom-

1. 1375.

beau pris à part et l'enceinte tout entière sont enfermés dans une de ces grilles si originales et si fouillées où se complaisait l'art du moyen âge, sorte de filet d'arabesques, brodé de trèfles à quatre feuilles, aigretté de fers de hallebarde, couronné de feuillages d'épines à triple dard. C'est de ce côté, vers la prodigalité et l'entrelacement des formes capricieuses et sveltes que l'imagination tout entière s'était tournée. En effet les figures, quoique bien proportionnées, n'ont rien d'idéal. Cane n'est qu'un homme de guerre qui a beaucoup exercé. Les statuettes en armure ont cet air de sacristain morne, si fréquent dans les sculptures du moyen âge. La Vierge sculptée en relief sur la tombe est une grosse paysanne naïve et balourde, et le petit Jésus a la grosse tête, les membres grêles, le ventre enflé des marmots réels qui passent leur vie à teter, dormir et glapir. L'artiste ne sait que copier servilement et tristement la forme humaine; son invention s'est dépensée ailleurs. Je pensais par contraste à un double tombeau de la Renaissance que je venais de voir dans la sacristie de San Fermo Maggiore, celui de Jérôme Turriano, si simple, si élégant, d'une imagination si riante et si saine, où des colonnettes cannelées font un vide moyen entre des masses moyennes, où les blancheurs du marbre sont relevées par la teinte fauve du bronze, où des sphinx, des faunes, des nymphes en bas-relief courent parmi les fleurs. On ne peut s'empêcher de reconnaître que l'art du moyen âge, si inventif et si puissant, a quelque chose de forcé et de dévié. A vrai dire, c'est un art de malade; un esprit gai et bien portant ne s'accommoderait point d'une ornementation si menue, si tourmentée, si fragile, qui semble incapable de durer par elle-même

et réclame un fourreau pour la protéger. Nous demandons aux monuments une assiette ferme, une consistance personnelle. L'imagination se lasse d'être toujours suspendue en l'air, tordue dans son vol, accrochée à des pointes, perchée sur des aiguilles. On va revoir la Piazza dei Signori, où un charmant petit palais de la Renaissance s'appuie sur un portique d'arcades et de chapiteaux corinthiens. On goûte la finesse de ses colonnettes et les rondeurs élégantes de son balustre. On laisse aller ses yeux sur les sculptures qui serpentent dans les encoignures et dans les rebords des fenêtres, branches chargées de feuilles, hautes fleurs qui s'élancent d'une amphore, cuirasses romaines, cornes d'abondance, médaillons, toutes les formes et tous les emblèmes dont un artiste voudrait s'entourer pour faire de sa vie une fête. On contemple les deux statues des niches à coquille, une Vierge qui, semblable à la madone du *Jugement dernier*, se reploie et se tourne sur son épaule avec une finesse d'allure florentine. Je suppose que c'est là le plaisir d'un voyage : on revient sur ses idées, on les sent se confirmer, se développer, se corriger incessamment, à mesure que de nouvelles villes présentent à l'esprit de nouveaux aspects des mêmes choses.

Mais on se lasse; j'ai vu trop de peintures à Venise pour parler de celles qui sont ici. Il y a pourtant une pinacothèque au palais Pompéi, remplie par les œuvres des maîtres de Vérone. Quantité de peintres primitifs, Falconetto, Turodi, Crivelli, sont rangés d'après l'ordre des temps. L'un d'eux, Paolo Morando, mort en 1522, peuple une salle entière de ses peintures un peu roides, réelles, d'un fini extrême, où, parmi des figures copiées sur le vif, de beaux anges couronnés de lauriers annon-

cent l'approche de la forme idéale, tandis que la splendeur du coloris et l'habile dégradation des teintes indiquent le goût vénitien. On devrait regarder tous ces peintres ; ils sont les commencements d'une flore locale ; mais il y a des jours où tout effort d'attention déplaît, où l'on n'est plus capable que d'avoir du plaisir. On laisse là les précurseurs et l'on va aux deux ou trois tableaux des maîtres. Il y en a un de Bonifazio qui représente la reddition de Vérone au doge, éclatant et décoratif, où la plus franche imitation de la vie réelle s'avive et s'embellit de toutes les magnificences de la couleur. Des seigneurs habillés comme au temps de François Ier, en soie blanche lustrée et panachée de fleurs, apparaissent d'un côté du doge, tandis que de l'autre côté des conseillers assis font onduler la pompe de leurs grandes robes rouges. Le costume est si beau en ce temps-là qu'à lui seul il fournit matière à la peinture ; à toute époque, il est la plus spontanée et la plus significative des œuvres d'art ; car il indique la façon dont l'homme entend le beau et veut orner sa vie ; comptez que, s'il n'est pas pittoresque, les goûts pittoresques manquent. Quand les gens aiment vraiment les tableaux, ils commencent à faire de leurs personnes un tableau ; c'est pourquoi le siècle des paletots et des habits noirs est mal doué pour les arts du dessin. Comparez à nos vêtements de croque-morts décents ou d'ingénieurs utilitaires le superbe portrait de Pasio Guariento par Paul Véronèse[1]. Il est debout dans son armure d'acier rayée de bandes noires et chamarrée d'or. Son casque, ses gantelets, sa lance, sont à côté de lui. C'est un homme

1. 1556.

d'action, vaillant et gai, quoique déjà vieux ; sa barbe grisonne ; mais ses joues ont les teintes un peu vineuses des mœurs gaillardes. Sa pompe militaire et son expression simple sont d'accord ; tout se tient dans un homme, dehors et dedans ; il façonne d'après ses besoins intérieurs son costume, son ameublement, son architecture, toute sa décoration extérieure ; mais à la longue cette décoration agit sur lui. Je suis persuadé qu'une pareille armure devait faire d'un homme un buffle héroïque. Se bien battre, bien dîner et boire, parader superbement à cheval, il ne souhaitait rien au delà. La vie cavalière et les sensations pittoresques le prenaient tout entier ; il n'avait pas besoin comme nous, gens de cabinet, de psychologie savante et fine : il aurait bâillé ; lui-même était trop peu compliqué pour prêter à nos analyses. A cause de cela, l'art central du siècle est non pas la littérature, mais la peinture. — Dans cet art, Véronèse comme Van Dyck arrive au moment final, quand la fougue et l'énergie primitive commencent à se tempérer au souffle de l'aisance et de la dignité mondaines. On porte encore parfois la grande épée, mais on se sert de la rapière ; on se couvre encore au besoin de la solide armure de bataille, mais on s'orne plus volontiers du riche pourpoint et des dentelles de cour ; une élégance de gentilhomme vient transformer et illuminer la vieille énergie du soldat. Le Vénitien comme le Flamand peint ce noble et poétique monde qui, situé aux confins de l'âge féodal et de l'âge moderne, conserve la fierté seigneuriale sans garder la rudesse gothique et atteint l'urbanité des palais sans s'affadir jusqu'à la politesse des salons. A côté de Titien, de Giorgione et de Tintoret, Véronèse semble un

cavalier fin parmi des plébéiens robustes. Ici, dans une fresque qui représente la Musique, ses têtes de femmes ont des douceurs charmantes; sa volupté est aristocratique, parfois raffinée; le divertissement des fêtes, la variété et l'éclat de la séduisante et souriante beauté agréent plus volontiers à son esprit que la force et la simplicité des corps et des actions athlétiques. Lui-même saluait Titien avec respect « comme le père de l'art », et Titien, sur la place Saint-Marc, l'embrassait affectueusement, reconnaissant en lui le chef d'une génération nouvelle.

II

MILAN

De Vérone à Milan.

Près de Desenzano, on commence à voir le lac de Garde. Il est tout bleu, de cet étrange bleu propre aux eaux de roche; des montagnes rugueuses, marbrées de neiges éclatantes, l'enserrent de leur courbe, et viennent pousser leurs promontoires jusqu'au milieu de son eau. Tout âpres qu'elles soient, elles sourient; un voile azuré, aérien, délicat comme une gaze de femme, enveloppe leur nudité et adoucit leur rudesse. Depuis Vérone, on ne les voit qu'à travers ce voile. Ce doux azur occupe la moitié de l'espace; le reste est une prairie d'un vert tendre et charmant, encore amolli par l'imperceptible teinte jaunâtre que la nouveauté de la vie répand dans les pousses printanières.

A Desenzano, le train s'arrête au bord même du lac. Sa nappe s'enfonce lustrée et ardoisée entre deux longues côtes rocheuses, qui semblent les rebords bosselés et déchiquetés d'une aiguière fantastique. En effet, c'est

l'aiguière de marbre où les Alpes, avant de s'abaisser, recueillent et retiennent leurs sources. Sur les saillies de cette bordure, on voit des villages, des églises, de vieilles forteresses, qui s'avancent jusque dans les eaux, et, tout au fond, une muraille plus haute pousse dans le ciel sa frange de neige que le soleil argente. Rien de plus riant et de plus noble ; du lac au ciel, toutes les teintes de l'azur se fondent nuancées par les diversités de la distance, et l'on pense aux paysages de rochers bleuâtres que Léonard met dans le fond de ses peintures.

Tout le reste de la campagne jusqu'à Milan est un grand verger qui regorge de moissons, de prairies artificielles, d'arbres à fruit, où les mûriers déjà tout verts arrondissent leurs têtes parmi les vignes, où de petits canaux portent la fraîcheur dans les cultures, — si florissant et si abondant qu'il donne l'idée d'un trop grand bien-être ; mais, pour ôter à cette fertilité tout air vulgaire ou monotone, les Alpes sur la droite s'échelonnent dans la clarté du soir comme une file d'énormes nuages fixes.

Milan, 4 mai. — Le Dôme.

On se sent en pays riche et gai ; la ville est grande, luxueuse même, avec des portes monumentales et de larges rues bordées de palais, pleines de voitures, animée sans être fiévreuse comme Paris ou Londres. Elle est dans une plaine, et les lacs, les canaux, le fleuve, lui apportent aisément les provisions de la campagne si bien cultivée et si grassement fertile. Les bâtiments sont riants comme les environs. Vous entrez dans la

salle d'attente d'un chemin de fer ; vous y voyez entre des moulures et des ornements un plafond d'azur où flottent de petits nuages. Les cafés sont pleins ; les glaces et le café y coûtent quatre ou cinq sous; une course d'omnibus coûte deux sous. On entre aux deux opéras pour un franc ou deux francs ; les gens du peuple et les femmes sont nombreux au parterre. Quantité de ces femmes sont belles, et presque toutes rieuses et de bonne humeur ; elles marchent bien, d'un air attrayant et pimpant ; avec leur physionomie vive, leur tête fine et nettement découpée, leur accent vibrant et sonore, elles se mettent à l'instant partout et brillamment en scène. Rien de plus joli que le voile noir qui leur sert de coiffure ; un cercle d'aiguilles d'argent planté sur le chignon leur fait une couronne. Stendhal, qui a vécu longtemps ici, dit que cette ville est la patrie de la bonhomie et du plaisir : considérer le travail et les préoccupations graves comme une corvée qu'il faut réduire le plus qu'on peut, s'amuser, rire, faire des parties de campagne, être amoureux, non pas à la manière des soupirants, voilà leur façon de prendre la vie. J'ai eu à ce propos deux ou trois conversations curieuses avec des compagnons de voyage ; elles aboutissaient toutes à la même profession de foi. Un d'eux, demi-bourgeois, un autre avocat, m'ont dit tour à tour : « *Ho la sventura d'essere ammogliato ;* il est vrai que j'ai épousé ma femme par amour, qu'elle est jolie et sage ; mais je ne suis plus libre. »

Un passant comme moi ne peut pas avoir d'opinion sur les mœurs ; il ne peut parler que des monuments. Il y en a trois notables à Milan, la cathédrale et les deux galeries de peintures.

Au premier coup d'œil, cette cathédrale est éblouissante : le gothique, transporté tout d'un bloc en Italie à la fin du moyen âge[1], y atteint à la fois son triomphe et son excès. Jamais on ne l'a vu si aigu, si brodé, si compliqué, si surchargé, si semblable à une pièce d'orfévrerie ; et, comme au lieu de pierre grossière et terne il prend ici pour matériaux le beau marbre luisant d'Italie, il devient un pur joyau ciselé aussi précieux par sa substance que par son travail. L'église entière semble une cristallisation colossale et magnifique, tant sa forêt d'aiguilles, ses entrelacements de nervures, sa population de statues, sa guipure de marbre fouillé, creusé, brodé, troué à jour, monte multiple et innombrable, découpant ses blancheurs sur le ciel bleu. Elle est bien le candélabre mystique des visions et des légendes, aux cent mille branches hérissées et exubérantes d'épines douloureuses et de roses extatiques, avec des anges, des vierges, des martyrs sur toutes ses fleurs et sur toutes ses pointes, avec les infinies myriades de l'Église triomphante qui s'élance de la terre et pyramide jusque dans l'azur, avec ses millions de voix confondues et vibrantes qui montent en un seul *hosannah !* Sous l'effort d'un sentiment pareil, on comprend vite pourquoi l'architecture a violenté les conditions ordinaires de la matière et de la durée. Elle n'a plus son but en elle-même ; peu lui importe que son édifice soit solide ou fragile ; elle n'abrite pas, elle exprime ; elle ne se soucie pas de sa fragilité présente ni de ses réparations futures ; elle naît d'une folie sublime et fait une folie sublime ; tant pis pour la pierre qui se

1. Commencée en 1386. — Les architectes sont allemands et français.

délitera et pour les générations qui devront recommencer l'œuvre. Il s'agit de manifester un rêve intense et un transport unique, et il y a tel moment dans la vie qui vaut la vie entière ; les philosophes mystiques des premiers siècles sacrifiaient tout à l'espérance de dépasser une ou deux fois, dans le courant de tant de longues années, les limites de la condition humaine, et d'être ravis pour une minute jusqu'à l'*un* ineffable qui est la source de l'univers.

On entre, et l'impression s'approfondit encore. Quelle différence entre la puissance religieuse d'une pareille église et celle de Saint-Pierre de Rome! On pousse un cri tout bas : voilà le vrai temple chrétien. Quatre rangées d'énormes piliers à huit pans, rapprochés, semblent une futaie serrée de chênes gigantesques. Les chapiteaux étranges sont hérissés d'une végétation fantastique de pinacles, de dais, de niches en fleurons, de statues, comme les vieux troncs couronnés de mousses délicates et pendantes. Ils s'épanouissent en grosses branches qui se rejoignent à la voûte, et tous les intervalles des arceaux sont remplis d'un lacis inextricable de feuillages, de sarments épineux, de petits rameaux enroulés et déroulés qui figurent le dôme aérien d'un grand bois. Comme dans un grand bois, les allées latérales sont presque égales en hauteur à celle du centre, et de tous côtés, à des distances égales, on voit monter autour de soi les colonnades séculaires. C'est vraiment ici la vieille forêt germanique, et comme une réminiscence du bois religieux d'Irmensul. Le jour y tombe transformé par les vitraux verts, jaunes, pourprés, comme à travers les teintes rougissantes et orangées des feuillages d'automne. Certainement voilà une

architecture complète comme celle de la Grèce, ayant comme celle de la Grèce sa racine dans les formes végétales. Le Grec prend pour type le tronc de l'arbre coupé, le Germain l'arbre entier avec ses branches et ses feuilles. Peut-être la véritable architecture dérive-t-elle toujours de la nature végétale, et chaque zone a-t-elle ses édifices comme ses plantes ; de cette façon, on comprendrait les architectures orientales, la vague idée du palmier svelte et de son bouquet de feuilles chez les Arabes, la vague idée des végétations colossales, pullulantes, ventrues ou hérissées dans l'Inde. En tout cas, je n'ai jamais vu d'église où l'aspect des forêts septentrionales soit plus sensible, où l'on imagine plus involontairement les longues allées de troncs terminées par une percée de jour, les branches courbées qui se rejoignent par des angles aigus, les dômes de feuillages irréguliers et entrelacés, l'ombre universelle semée de clartés par les feuilles colorées et diaphanes. Parfois un carré de vitraux jaunes où plonge le soleil lance dans l'obscurité son averse de rayons, et un pan de nef resplendit comme une clairière. Une grande rosace au fond du chœur, une fenêtre à rinceaux tordus au-dessus de la porte d'entrée, ruissellent de tons d'améthyste, de rubis, d'émeraudes et de topazes comme ces labyrinthes feuillus où les clartés d'en haut se brisent et s'étalent en illuminations mouvantes. Près de la sacristie, un petit dessus de porte plaqué sur le mur contourne à l'infini ses nervures entrecroisées, semblable au délicat fouillis de quelque merveilleuse plante tortueuse et grimpante. On passerait la journée ici comme dans une forêt, l'esprit aussi calme et aussi rempli, devant des grandeurs aussi solennelles que celles de la

nature, devant des caprices aussi mignons, parmi le même mélange de monotonie sublime et de fécondité intarissable, devant des contrastes et des métamorphoses de lumière aussi riches et aussi inattendus. Un rêve mystique avec un sentiment neuf de la nature septentrionale, voilà la source de l'architecture gothique.

Au second regard, on sent bien les exagérations et les disparates. Ce gothique est du dernier âge, inférieur à celui d'Assise; au dehors surtout, les grandes lignes disparaissent sous l'ornementation. On n'aperçoit qu'aiguilles et statues; quantité de ces statues sont du dix-septième siècle, sentimentales et gesticulantes, dans le goût du Bernin ; les principales fenêtres de la façade portent l'empreinte de la Renaissance, et font tache. Au dedans, saint Charles Borromée et ses successeurs ont plaqué en vingt endroits les affectations de la décadence. Un pareil monument dépasse les forces de l'homme; on y travaille depuis cinq cents ans, et il n'est pas fini. Quand une œuvre exige un si long temps pour être achevée, les révolutions inévitables de l'esprit y laissent leurs traces discordantes : ici paraît le caractère propre du moyen âge, la disproportion entre le désir et la puissance. Mais devant une telle œuvre la critique n'a pas de place. On la chasse de son esprit comme un intrus ; elle reste à la porte et n'essaye même pas de revenir. D'eux-mêmes les yeux s'écartent des portions laides; ils s'arrêtent, pour garder leur plaisir, sur quelques tombeaux du grand siècle, celui du cardinal Carraciulo[1], surtout devant la chapelle de la Présentation, du sculpteur Bambaja, homme inconnu qui vivait

1. 1538.

au temps de Michel-Ange. La petite Vierge monte l'escalier, parmi de superbes corps d'hommes et de femmes dressés; un vieillard maigre regarde, et sa tête osseuse dans son énorme barbe frisée est d'une fierté sauvage; une femme à gauche entre les colonnes a la vive beauté de la plus florissante jeunesse. Plus loin, une autre Vierge entre deux saintes est un chef-d'œuvre de simplicité et de force. Nous ne connaissons pas et nous ne pouvons mesurer tout le génie de la Renaissance : l'Italie n'a exporté ou ne s'est laissé prendre que des fragments de son œuvre; les livres ont popularisé quelques noms; mais, pour abréger, ils ont omis les autres. Au-dessous et souvent à côté des grands hommes connus, il y a une foule.

Les églises et les musées.

On cite une autre église célèbre, San Ambrogio, fondée au quatrième siècle par saint Ambroise, achevée ou restaurée plus tard en style roman, munie de voûtes gothiques vers l'an 1300, et parsemée de morceaux divers, portes, chaire, revêtements d'autel, pendant les âges intermédiaires. Une cour oblongue l'annonce par un double portique. Une grosse tour carrée la flanque de sa masse sombre et rougeâtre. Des débris de sculptures plaqués dans le mur font des portiques une sorte de mémorial effacé et incohérent. Le vieil édifice lui-même élève son pignon lézardé sur un double étage d'arcades. Le portail est étrange, tout rayé et bigarré de fins ornements de pierre; ce sont des lacis de cordes, des rosaces, de petits carrés remplis de feuillages;

sur les colonnes, on voit des croix, des têtes et des corps d'animaux, une décoration d'espèce inconnue. Ces œuvres des plus sombres siècles du moyen âge[1] laissent toujours après la première répugnance une impression puissante. On y sent, comme dans les légendes de saints accumulées du septième au dixième siècle, le délabrement de l'intelligence effarée, la maladresse de la main alourdie, l'altération et la discordance des facultés décrépites, les tâtonnements de l'esprit enfantin et vieillot qui a tout oublié et qui n'a rien encore appris, son anxiété douloureuse et demi-idiote devant des formes vaguement entrevues, son effort impuissant pour balbutier une pensée trouble, ses premiers pas trébuchants dans une profonde cave où tout se brouille et vacille sous un pâle rayon du jour. A l'intérieur, de forts piliers composés d'un amas de colonnes soutiennent sur leurs chapiteaux barbares une file d'arcades rondes et de voûtes basses, et tout au bout, dans l'abside, luisent sur l'or de maigres figures byzantines. Sous la chaire est un tombeau qu'on a cru celui de Stilicon, sculpté de chasses grossières, où des bêtes d'espèce incertaine, peut-être des chiens, peut-être des crocodiles, se poursuivent en se mordant ; la dégradation de l'art n'est pas plus grande dans le monument de Placidie à Ravenne. On relève les yeux, et l'on voit dans les sculptures de la chaire la première aube de la Renaissance. C'est une œuvre du douzième siècle, sorte de boîte longue portée sur des colonnes, comme les chaires de Nicolas de Pise. Les figures sculptées repré-

1. Comparez le cloître de Saint-Trophime à Arles, un des plus curieux et des plus complets monuments du moyen âge.

sentent la cène ; onze personnages, vus de face et les deux bras en avant, répètent tous la même posture ; les têtes sont réelles et même soigneusement étudiées, mais toutes bourgeoises et vulgaires. Entre cette première lueur de la vie et le chaos informe de la sépulture inférieure il y a peut-être six siècles ; voilà le temps qu'emploient les incubations. Nul document ne montre mieux que les œuvres d'art les formations et les métamorphoses de la civilisation humaine.

Je ne trouve plus dans mes souvenirs qu'une église, Sainte-Marie des Grâces, large tour ronde ceinte de deux galeries de colonnettes et posée sur un carré ; encore n'est-ce point l'église qu'on va voir, c'est la *Cène* de Léonard de Vinci, peinte sur un mur du réfectoire, et, à vrai dire, on ne la voit pas. Cinquante ans après son achèvement, elle tombait en ruine. Au siècle dernier, on l'a repeinte en entier, sauf le ciel, puis grattée et encore repeinte, et comme elle s'écaillait encore, on l'a restaurée il y a dix ans. Qu'y a-t-il maintenant de Léonard dans cette peinture ? Peut-être moins que dans le carton d'un maître mis en tableau par des élèves médiocres. Il y a telle figure, par exemple celle de l'apôtre André[1], où la bouche tordue est évidemment gâtée. On ne peut que saisir l'idée générale du maître ; les délicatesses ont disparu. Cependant, entre autres traits, on remarque sans peine que la célèbre gravure de Morghen a rendu le Christ plus mélancolique et plus spiritualiste[2]. Celui de Léonard est une figure douce, mais large, ample, divine ; il a voulu faire non un rêveur

1. La troisième en commençant par la gauche.

2. Comparez les copies contemporaines, celle de Marco d'Oggione à Brera, celle du Louvre.

tendre et triste, mais un type de l'homme. Pareillement les apôtres, avec leurs traits si marqués et leurs expressions si parlantes, sont des Italiens vigoureux que leurs passions vives portent à la mimique. Probablement le tableau de Léonard était, comme ceux de Raphaël au Vatican, une peinture de la belle vie corporelle telle que l'entendait la Renaissance. Mais il y ajoutait ce qui lui est propre, l'expression des divers tempéraments longuement étudiés et des émotions soudaines prises sur le fait. A cause de cela sans doute, il allait tous les jours pendant deux heures voir la canaille du Borgo, afin de donner à son Judas une tête de coquin assez énergique et assez vile.

C'est ici, à Milan, qu'il a le plus vécu et pensé ; ses principaux ouvrages devraient y être, mais on les a enlevés ou ils ont péri. Son grand modèle équestre du bronze qui devait représenter le duc Sforza a été mis en pièces par des arbalétriers gascons. Il ne reste de lui que des manuscrits, des esquisses, des études. Et pourtant, si réduite que soit son œuvre, il n'en est point qui frappe davantage. Par les principaux traits de son génie, il est moderne. Il y a de lui dans le musée Brera une tête de femme au crayon rouge qui, par la profondeur et la finesse de l'expression, surpasse les tableaux les plus parfaits. Ce n'est pas la pure beauté qu'il cherche, c'est bien plutôt l'originalité individuelle ; il y a une personne morale dans ses figures, une âme délicate; le frémissement de la vie intérieure a creusé légèrement les joues et battu les yeux. Deux autres études à la bibliothèque ambrosienne[1], surtout une jeune

1. Numéros 177-178.

femme qui baisse les paupières, sont des chefs-d'œuvre incomparables. Le nez, les lèvres, ne sont point d'une régularité parfaite; ce n'est point la forme seule qui l'occupe; le dedans lui semble encore plus important que les dehors. Sous ces dehors vit une âme réelle mais supérieure, comblée de facultés et de passions qui sommeillent encore, dont la puissance démesurée transpire au repos par la force du regard vierge, par la forme divine de lá tête, par la plénitude et l'ampleur du crâne magnifiquement couronné d'une chevelure telle qu'on n'en vit jamais. Lorsque l'on consulte ses livres de dessins [1], lorsqu'on se rappelle les figures préférées de ses tableaux authentiques, lorsqu'on lit les détails de son caractère et de sa vie, on y aperçoit le même travail intérieur. Peut-être n'y a-t-il point au monde un exemple d'un génie si universel, si inventif, si incapable de se contenter, si avide d'infini, si naturellement raffiné, si lancé en avant, au delà de son siècle et des siècles suivants. Ses figures expriment une sensibilité et un esprit incroyables; elles regorgent d'idées et de sensations inexprimées. A côté d'elles, les personnages de Michel-Ange ne sont que des athlètes héroïques; auprès d'elles, les vierges de Raphaël ne sont que des enfants placides dont l'âme endormie n'a pas vécu. Les siennes sentent et pensent par tous les traits de leur visage et de leur physionomie; il faut un certain temps pour se mettre en conversation avec elles: non pas que leur sentiment soit trop peu marqué, au contraire il jaillit de l'enveloppe entière, mais il est trop délié, trop compliqué, trop en dehors et au delà

1. Au Louvre.

du commun, insondable et inexplicable. Leur immobilité et leur silence laissent deviner deux ou trois pensées superposées, et d'autres encore cachées derrière la plus lointaine ; on entrevoit confusément ce monde intime et secret, comme une délicate végétation inconnue sous la profondeur d'une eau transparente. Leur sourire mystérieux trouble et inquiète vaguement ; sceptiques, épicuriennes, licencieuses, délicieusement tendres, ardentes ou tristes, que de curiosités, d'aspirations, de découragements on y découvre encore ! Quelquefois, parmi de jeunes athlètes fiers comme des dieux grecs, on trouve un bel adolescent ambigu, au corps de femme, svelte et tordu avec une coquetterie voluptueuse, pareil aux androgynes de l'époque impériale, et qui semble, comme eux, annoncer un art plus avancé, moins sain, presque maladif, tellement avide de perfection et insatiable de bonheur qu'il ne se contente pas de mettre la force dans l'homme et la délicatesse dans la femme, mais que, confondant et multipliant par un singulier mélange la beauté des deux sexes, il se perd dans les rêveries et les recherches des âges de décadence et d'immoralité. On va loin quand on pousse à bout cette recherche des sensations exquises et profondes. Plusieurs hommes de cette époque et notamment celui-ci, après tant de voyages dans toutes les sciences, dans tous les arts, dans tous les plaisirs, rapportent de leur course à travers les choses je ne sais quoi de rassasié, de résigné et de mélancolique. Ils nous apparaissent sous ces différents aspects sans vouloir se livrer tout à fait. Ils s'arrêtent devant nous avec un demi-sourire ironique et bienveillant, mais sous un voile. Si expressive que soit leur peinture, elle ne laisse

affleurer d'eux-mêmes que la grâce complaisante et le génie supérieur ; ce n'est que plus tard seulement et par réflexion qu'on distingue dans les orbites enfoncées, dans les paupières fatiguées, dans les plis imperceptibles de la joue, les exigences infinies et la souffrance sourde de la créature trop fine, trop nerveuse et trop comblée, l'alanguissement des félicités usées et la lassitude du désir inassouvi.

Aucun artiste n'a exercé un si long et si complet ascendant sur les artistes qui l'entouraient. Melzi, Salaino, Salario, Marco d'Oggione, Cesare da Cesto, Gaudenzio Ferrari, Beltraffio, Luini[1], tous à proportion et dans le sens de leurs facultés, sont restés fidèles au maître vénéré et bien-aimé dont ils avaient entendu la voix ou recueilli la tradition, et l'on trouve ici dans leurs œuvres les développements de la pensée que son œuvre trop rare n'a pas tout entière produite au jour. Ils répètent ses figures ; à la bibliothèque ambrosienne, quelques personnages de Luini, une tête de femme, un petit saint Jean à genoux avec l'enfant Jésus sur la Vierge, surtout une *Sainte Famille*, semblent dessinés ou conseillés par le maître. Ce sont des âmes bien plus fines, bien plus capables de sentiments nuancés ou puissants que les figures simplement idéales de l'*Ecole d'Athènes*[2]; on n'aurait point de conversation avec les personnages de Raphaël ; tout au plus ils vous diraient deux ou trois paroles d'une voix mélodieuse et grave ; on les admirerait, on ne s'éprendrait point d'eux ; on

1. Rio, *Histoire de l'Art chrétien*, t. III, ch. XVI. Il n'est pas sûr que Luini ait été l'élève direct de Léonard.

2. Le carton est en face.

ne sentirait pas l'attrait souverain et pénétrant qui s'exhale de ceux de Léonard et de son élève. Peu de chair, car la chair exprime la vie animale et indique la nourriture surabondante; tout le visage est dans les traits; ils sont très-marqués, quoique délicats, en sorte que par toutes ses lignes le visage sent et pense; le menton est creusé, souvent effilé; des vides et des bosselures rompent l'uniformité sculpturale et écartent l'idée de la santé luxuriante. L'étrange et indéfinissable sourire de la Monna Lisa effleure les lèvres immobiles. Une pénombre flottante, une intense et profonde teinte jaunâtre enveloppe les figures de son mystère et de son frémissement; parfois la grâce des contours noyés, la mollesse lumineuse d'une chair enfantine, semblent indiquer la main du Corrége[1]. La franche clarté du jour serait brutale ici; il faut des tons fondus et décroissants, l'adoucissement du jour et de l'ombre, la suave caresse de l'air palpable et vague, pour ne pas heurter des corps si délicats et des âmes si sensitives. En cela, Luini va même au delà de Léonard; s'il le réduit, il l'attendrit; s'il n'a pas comme lui la hauteur et la supériorité « d'un autre Hermès ou d'un autre Prométhée[2], » il atteint une finesse encore plus féminine et plus touchante. Ce n'est pas encore assez, il cherche ailleurs et tâche d'ajouter à l'esprit de son premier maître le style des maîtres nouveaux. Lorsqu'on regarde ses fresques, on croit qu'il a étudié à Florence[3].

1. Numéro 105, sans nom d'auteur. Luini est contemporain et presque concitoyen du Corrége.
2. Mot de Lomazzo.
3. « Luini imite Gaudenzio Ferrari pour l'expression des choses religieuses et Raphaël pour la manière. » (Lomazzo.)

Dans une salle basse de la bibliothèque ambrosienne, son Christ couronné d'épines est flagellé par les bourreaux ; un grand rideau et quatre colonnes encadrent le supplice ; de chaque côté, en ordonnance symétrique, sont deux anges et trois bourreaux; on aperçoit dans le lointain un disciple avec les Marie ; sur les deux flancs du tableau, une file de donataires pieux, à genoux, en robes noires, font mieux sentir encore par leurs figures réelles les attitudes rhythmiques et les formes idéales de la scène évangélique. Pareillement, à l'entrée du musée Brera, vingt fresques qui représentent pour la plupart les diverses histoires de la Vierge ont la couleur atténuée, l'expression simple, la noblesse sereine des figures du Vatican. Tantôt c'est une grande Vierge accompagnée d'un vieillard en manteau vert et d'une jeune femme en robe jaune d'or, et sous leurs pieds, sur les marches, un petit ange qui, les jambes écartées, accorde sa cithare, avec les poses immobiles et les lignes harmonieuses du *Parnasse* ou de *la Dispute du Saint-Sacrement*. Tantôt, dans la *Nativité de la Vierge*, ce sont deux jeunes filles agiles qui apportent de l'eau et deux vieilles femmes si belles, si graves, qu'on pense, en les voyant, aux scènes correspondantes qu'André del Sarto a peintes dans le portique de Santa Annunziata. Il semble ici que Luini ait pris les préceptes de la pure et savante école où Raphaël acheva de se former, dont le Frate et André del Sarto représentent le mieux la perfection et la mesure, qui, fondée par des orfèvres, subordonna toujours au dessin l'expression et la couleur, qui plaça la beauté dans les agencements de lignes, et par la sobriété, l'élévation, la justesse de son esprit, fut l'Athènes de l'Italie. Mais

çà et là une forme de tête, un menton fin, de grands yeux encore élargis par la grandeur de l'arcade sourcilière, un corps adorable de petit enfant, un air d'esprit, un charme plus intime, rappellent Léonard. Les trois grands peintres italiens qui se sont formés à Florence ont tous ajouté quelque chose au paganisme et à l'atticisme florentins, — Raphaël la candeur pieuse qu'il apportait de la religieuse Ombrie, — Michel-Ange l'énergie tragique qu'il trouvait dans son âme de combattant, — Léonard la supériorité exquise et pensive dont il laissa l'exemple à ses élèves de Lombardie.

Voici encore deux galeries qui renferment ensemble six ou sept cents tableaux, et sur lesquelles le seul parti sage est de se taire. J'en ai seulement noté cinq ou six, d'abord le *Mariage de la Vierge* de Raphaël. Il avait vingt et un ans, et copiait avec quelques petits changements un tableau du Pérugin qui est au musée de Caen. C'est une aurore, la première aube de son invention. La couleur est presque dure et découpée en taches nettes par des contours secs. Le type moral des figures viriles n'est encore qu'indiqué; deux adolescents et plusieurs jeunes filles ont la même tête ronde, les mêmes yeux petits, la même expression moutonnière d'enfant de chœur ou de communiante. Il ose à peine; sa pensée ne fait que poindre dans un crépuscule. Mais la poésie virginale est complète. Un grand espace libre s'étend derrière les personnages. Au fond, un temple en rotonde, muni de portiques, profile ses lignes régulières sur le ciel pur. L'azur s'ouvre amplement de toutes parts, comme dans la campagne d'Assise et de Pérouse; les lointains paysages, d'abord verts, puis bleuâtres, enveloppent de leur sérénité la cérémonie. Avec une sim-

plicité qui rappelle les ordonnances hiératiques, les personnages sont tous en une file sur le devant du tableau ; leurs deux groupes se correspondent de chaque côté des deux époux, et le grand prêtre fait le centre. Au milieu de ce calme universel des figures, des attitudes et des lignes, la Vierge, modestement penchée, les yeux baissés, avance avec une demi-hésitation sa main où le grand prêtre va mettre l'anneau de mariage. Elle ne sait que faire de l'autre main, et, avec une gaucherie adorable, la laisse collée à son manteau. Un voile diaphane et délicat effleure à peine ses divins cheveux blonds ; un ange ne l'eût pas posé sur elle avec un soin et un respect plus chaste. Elle est grande pourtant, saine et belle comme une fille des montagnes, et près d'elle une superbe jeune femme en rouge clair, drapée d'un manteau vert, se tourne avec la fierté d'une déesse. C'est déjà la beauté païenne, le vif sentiment du corps agile et actif, l'esprit et le goût de la renaissance qui percent à travers la placidité et la piété monastiques.....

Plusieurs maîtres sont de la même époque, qui est le moment de la fleur avant l'éclosion complète. De Mantegna, un Christ mort, vu par les pieds, en raccourci, avec deux vieilles qui pleurent, réel, énergique, savant, sans beauté, mais d'une sincérité et d'une puissance étranges ; de Giovanni Bellini (1510), une Vierge sur un trône, d'une gravité immobile et hiératique, et cependant vivante par la force du modelé et des tons ; derrière elle est un pan de dais verdâtre, et au delà s'enfonce la verte campagne roussie, le grand espace des lointains montagneux et bleuis.....

Beaucoup de Bolonais ; mais ces artistes si savants, si ingénieux, si laborieux, sont des peintres de mode ou

d'académie. S'ils inventent encore, c'est hors du champ propre de la peinture, dans les expressions morales. Ils font des drames ou des mélodrames intéressants ou touchants. Entre vingt tableaux de cette école, il en est un célèbre du Guerchin, *Agar chassée par Abraham.* Agar pleure de désespoir et d'indignation; mais elle se contient, l'orgueil féminin la roidit; elle ne veut pas donner sa douleur en pâture à Sarah, sa rivale heureuse. Celle-ci a la hauteur d'une femme légitime qui fait chasser une maîtresse; elle affecte de la dignité et cependant regarde du coin de l'œil avec une méchanceté satisfaite. Abraham est un père noble qui représente bien, mais dont la tête est vide; il était difficile de lui trouver un autre rôle. Tout cela est spirituel et fournirait plusieurs pages à un Diderot; mais la psychologie prend ici le pas sur la peinture.

Comme les Vénitiens se maintiennent intacts et gardent seuls le vrai point de vue! Il y a trois ou quatre Titiens à l'Ambrosienne et autant de Véronèses à Brera, un peu effacés, élimés ou secondaires, et qui pourtant, avec une étoffe ployée, une cambrure de corps, un fond de ciel bleu rayé de feuillages roussâtres, suffisent à tous les désirs des yeux. Une *Nativité* de Titien montre la Vierge sous une espèce de hangar rustique, en bois noir, vers lequel marchent les rois mages; l'un d'eux, Éthiopien presque nègre, s'avance en jaquette de soie verte, coiffé d'une sorte de bonnet barbare que surmonte un énorme plumet rouge; imaginez sous ce repoussoir l'effet d'un teint de suie éclairé par trois petites lumières, l'une sur l'œil, l'autre sur les dents blanches, l'autre sur la perle de l'oreille. Le second, gros potentat, bien nourri et chauve, s'étale dans une vaste robe

de soie jaune à ramages d'or. Le troisième, un vieux guerrier tout en rouge, l'épée au côté et debout, ose à peine approcher sa rude barbe grisonnante du bout des pieds du petit enfant. — Il est clair que tous ces peintres copient avec un joie sincère les pompes et les fêtes environnantes ; la pédanterie ne vient point les brider ; leurs tableaux leur viennent par le jaillissement d'un libre instinct, non par les combinaisons de préceptes académiques. A cet égard, un *Moïse sauvé des eaux*, par Bonifazio, serait plaisant, s'il n'était splendide. Heureusement personne ne songe ici à Moïse : la scène n'est qu'une partie de plaisir près de Padoue ou de Vérone pour de belles dames et de grands seigneurs. On voit des gens en beau costume du temps sous de grands arbres, dans une large campagne montagneuse. La princesse a voulu se promener et a emmené tout son train : chiens, chevaux, singes, musiciens, écuyers, dames d'honneur. Dans le lointain arrive le reste de la cavalcade. Ceux qui ont mis pied à terre prennent le frais sous les feuillages ; ils se donnent un concert ; les seigneurs sont couchés aux pieds des dames et chantent, la toque sur la tête, l'épée au côté ; elles, rieuses, causent en écoutant. Leurs robes de soie et de velours, tantôt rousses et rayées d'or, tantôt glauques ou d'azur foncé, leurs manches bouffantes à crevés font des groupes de tons magnifiques sur les profondeurs de la feuillée. Elles sont de loisir et jouissent de la vie. Quelques-unes regardent le nain qui donne un fruit au singe, ou le petit nègre en jaquette bleue qui tient en laisse les chiens de chasse. Au milieu d'elles et plus fastueuse encore, comme le premier joyau d'une parure, la princesse est debout ; un riche surtout de ve-

lours bleu fendu et rattaché par des boutons de diamants laisse voir sa robe feuille-morte ; la chemise pailletée de semis d'or avive par sa blancheur la chair satinée du col et du menton, et des perles s'enroulent avec de molles lueurs dans les torsades de ses cheveux roussâtres.

Tout cela languit auprès d'une ébauche de Velasquez, largement faite avec quelques taches informes de couleur. C'est un buste de moine mort, grand comme nature, d'une vérité effrayante et sublime. Il n'est pas mort depuis longtemps, la face n'est pas encore terreuse ; mais les lèvres sont pâles et les yeux lourdement clos ; la roideur du cou casse l'étoffe brunie. Rien d'idéal : la tragédie réelle suffit et au delà ; un coup de soleil tombe sur ce masque vulgaire, rasé, d'une seule couleur, enveloppé dans les plis sombres de la cape ; sous cet éclat extérieur, la fuite de la vie intérieure devient plus tragique ; l'homme est vide maintenant, et le débris livide, immobile, qui reste de lui, n'est plus qu'une forme. En vain le front contracté garde la marque des sueurs de l'agonie ; l'agonie vient de finir, et on sent maintenant de quel poids pèse la formidable main de la mort. Sous cette main, le corps est devenu subitement une sale argile, un amas de boue qui, de lui-même, va se défaire, et ne conserve que par une usurpation passagère l'empreinte de l'homme évanoui.

III

COME, LES LACS

Les lacs, 8 avril.

Apres trois mois passés devant des tableaux et des statues, on est comme un homme qui pendant trois mois a dîné tous les jours en ville : donnez-moi du pain et pas d'ananas.

On monte en chemin de fer l'esprit léger, sachant qu'à l'arrivée on trouvera des eaux, des arbres, des montagnes véritables, que les paysages n'auront plus trois pieds de long et ne seront plus enfermés dans quatre baguettes d'or. On regarde avec soulagement le beau pays fertile, onduleux, où les routes blanches font des rubans parmi les cultures vertes. On arrive à Monza, vieille petite ville célèbre au moyen âge, et on se garde bien d'aller voir la couronne de fer et les joyaux de la reine lombarde Théodoline. On laisse là les véritables antiquités et tout le bric-à-brac historique. On a bien plus de plaisir à flâner dans les jolies rues; tout au plus on regarde en passant la façade de la cathédrale, d'un gothique gai, italien, presque simple, où l'élé-

gante chaire, demi-ogivale, demi-classique, parée de niches à coquille et de colonnettes tordues, encadre parmi ses trèfles et ses ogives des figures sévères d'apôtres et de saints. Ces formes gracieuses ou belles laissent dans l'esprit une sorte de mélodie poétique, qui se continue dans la tête pendant que les jambes vaguent dans les rues; la petite ville, agréable comme celles de notre Touraine, ne semble pas bourgeoise comme celles de notre Touraine. On remonte en voiture, et on laisse aller ses yeux sur les coteaux pleins d'arbres qui se suivent pour conduire la route jusqu'aux vieilles portes de Côme. Les hôtels sont sur le port, et des fenêtres on voit le grand espace d'eau bleue qui s'enfonce dans l'or du soir. Une estacade protége les barques, et la brume qui tombe enveloppe de sa moiteur les ondulations luisantes. La nuit est venue; dans la noirceur universelle, les montagnes font un cercle plus noir autour du lac; un falot, quelques lumières lointaines vacillent çà et là comme des étoiles survivantes; la fraîcheur de l'eau arrive apportée par une petite brise; le port et la place sont vides, et l'on se sent abrité et reposé par le grand silence.

Au matin, on prend le bateau à vapeur qui fait le tour du lac, et toute la journée, sans fatigue, sans pensée, on nage dans une coupe de lumière. Les bords sont semés de villages blancs, qui viennent poser leurs pieds dans l'eau; les montagnes descendent doucement, et leur pyramide est peuplée jusqu'à mi-côte; des oliviers pâles, des mûriers à tête ronde s'échelonnent sur les mamelons; des maisons de plaisance s'encadrent sous de beaux ombrages, et abaissent leurs terrasses étagées jusqu'à la plage. Vers Bellagio, des myrtes, des

citronniers, des parterres de fleurs font des bouquets blancs ou pourprés entre les deux branches azurées du lac. Mais, en s'enfonçant vers le nord, le pays devient grand et sévère; les monts se redressent et se pèlent; les cassures roides du roc primitif, les crêtes dentelées, blanches de neige, les longues ravines où dorment de vieilles couches de givre, bossellent ou sillonnent de leurs enchevêtrements le dôme uniforme du ciel. Plusieurs hautes montagnes semblent des bastions rangés en cercle ; le lac était jadis un glacier, et le frottement de ses parois a lentement rongé et arrondi les pentes. Dans ces gorges inhospitalières, nulle verdure ou trace de vie ; on cesse de se sentir sur la terre habitée; on est dans le monde minéral, antérieur à l'homme, sur une planète nue où les seuls hôtes sont l'air, la pierre et l'eau : une grande eau, fille des neiges éternelles; autour d'elle une assemblée de montagnes graves qui trempent leurs pieds dans son azur; par derrière, une seconde rangée de pics blanchis, plus sauvages et plus primitifs encore, comme un cercle supérieur de dieux géants, tous immobiles et pourtant tous différents, aussi expressifs et aussi variés que des physionomies humaines, mais revêtus d'une chaude teinte veloutée par l'air vaporeux et la distance, pacifiques dans la jouissance de leur magnifique éternité. Le vent était tombé, et le grand luminaire du ciel, au-dessus de l'horizon fermé, flamboyait de toute sa force. Le bleu du lac devenait plus profond; autour du bateau, des ondulations de velours s'enflaient et s'abaissaient sans cesse; et dans les creux, entre les bandes azurées, le soleil allongeait d'autres bandes mouvantes, comme une soie jaune pailletée d'étincelles.

Côme. — Le Dôme.

On a beau s'être promis qu'on ne verra plus d'œuvres d'art ; il y en a partout en Italie, et cette petite ville a une cathédrale si belle !

On n'a pas trouvé un plus heureux mélange de l'italien et du gothique[1], une plus belle simplicité relevée çà et là de fantaisie et d'agrément. La façade est le pignon ordinaire, composé de deux maisons emboîtées, l'une supérieure, l'autre inférieure, nettement marquées par quatre cordons perpendiculaires de statues. On reconnaît le type et l'ossature de l'architecture nationale telle que Pise, Sienne, Vérone l'ont inventée en refaisant les basiliques. Elle est chrétienne, mais elle est gaie. Quoique les pleins dominent, la variété et la finesse ne manquent point. On sent l'assiette du mur, mais il est brodé. Il est brodé, mais avec mesure. Les niches des statues sont à coquilles ; mais chaque file de niches se termine par le plus fleuri et le plus élégant petit clocheton. La nudité de la façade est diversifiée par une grande rosace, par quatre hautes fenêtres, par les quatre files de niches et de statues. Pour achever de rompre la monotonie, l'artiste a posé sur les deux flancs deux grandes niches qui avancent, et dans lesquelles l'ange d'un côté, la Vierge de l'autre, sont debout entre de jolies colonnettes tordues sous des pinacles aigus. Au-dessus de la rosace elle-même, s'étagent deux niches, l'une étroite et gothique qui porte le Christ, l'autre large où les formes ogivales se mêlent aux formes

1. Commencée en 1396 ; la façade terminée en 1526.

de la renaissance, et où un second Christ, entre l'ange et sa mère, semble étendre sa bénédiction sur tout l'édifice. Plus haut encore, à la cime extrême et centrale, au-dessus de cette pyramide svelte et montante, on voit se dresser, comme le couronnement d'un candélabre, la plus mignonne et la plus charmante tourelle découpée à jour, quatre étages délicats de pilastres sculptés et de colonnettes grecques, exhaussés et affilés par une coiffure de fleurons et de dentelures gothiques. Nulle part on n'a vu une façade latine où la riche invention de la renaissance et la finesse tourmentée du goût ogival s'accordent avec une sobriété plus exquise et un élan plus vif.

Mais l'esprit de la renaissance domine. On s'en aperçoit à l'abondance et à la beauté des statues. Le plaisir de contempler et d'ennoblir la forme humaine est le signe distinctif de cet âge où l'homme, affranchi de la superstition et de la misère antiques, commence à sentir sa force, à admirer son génie, à prendre pour lui-même la place des dieux sous lesquels il s'humiliait. Non-seulement des cordons de statues enserrent les quatre lignes de l'édifice et s'étagent au-dessus de la rosace; mais les fenêtres en sont bordées, la porte du centre en est flanquée et s'en couronne; la courbure des trois portails en est peuplée. Elles sont du meilleur temps et appartiennent à l'aube de la renaissance[1]. Leur simplicité, leur sérieux, leur originalité, leur vigueur d'expression, témoignent d'un art sain et jeune. Quelques figures de jeunes gens en pourpoint, en culottes collantes, sont des pages chevaleresques aux

1. Deux statues aux flancs de la grande porte sont datées de 1498.

jambes un peu grêles comme en peignait le Pérugin. Sans doute des naïvetés, des demi-gaucheries, une imitation trop littérale des formes réelles, indiquent que l'esprit n'a pas encore atteint tout son essor. Sans doute encore des cambrures exagérées, des chevelures surabondantes comme celles de Léonard annoncent le premier excès et la séve irrégulière de l'invention ; mais le sculpteur sent si bien la vie ! On voit qu'il la découvre, qu'il s'en éprend, que son âme en est pleine, qu'un jeune homme hautain, une madone virginale et immobile, suffisent à l'occuper tout entier, que les diversités de la tête et de l'attitude humaine, le mouvement des muscles et les draperies, toute la grandeur et toute l'action du corps se sont imprimées dans sa pensée par un contact direct, avec une compréhension spontanée, sans tradition académique. De Ghiberti à Michel-Ange, la sculpture italienne a multiplié les chefs-d'œuvre : ses statuettes, ses bas-reliefs, son orfévrerie, sont tout un monde ; si dans la grande statue isolée elle demeure inférieure à la sculpture grecque, elle l'égale dans les statues subordonnées et dans l'ornementation générale. La statue ainsi comprise entre comme une portion dans un tout. Les dessus des trois portes de la façade sont des tableaux comme les bas reliefs de Ghiberti ; la *Nativité*, la *Circoncision*, l'*Adoration des Mages* et sur la façade du nord la *Visitation* s'y déploient en scènes complètes, par une multitude de figures groupées, parfois avec une profusion riante d'arabesques, dont les personnages eux-mêmes ne sont qu'un fragment. La porte septentrionale est un arc porté par deux colonnes et par deux pilastres, tout peuplé et fleuri comme les frontispices des livres du temps. Des enfants nus s'accrochent

aux rebords, jouent avec des dauphins, chevauchent sur des chèvres; d'autres soufflent dans une cornemuse. De petits Amours marins font frétiller leur queue de serpent parmi des grenouilles qui sautent. Des oiseaux aux ailes déployées viennent becqueter des cornes d'abondance. Sur les fenêtres voisines court une frise de larges fleurs épanouies, de corps enfantins, de médaillons sévères. Tous les règnes de la nature, tout le gracieux et luxueux pêle-mêle du monde fantastique et du monde réel s'ordonne et s'agite dans la pierre comme un carnaval païen dans les jardins d'Alcine avec la capricieuse et facile invention de l'Arioste. L'architecture elle-même s'accommode à cette fête élégante ; elle fait des bijoux pour l'encadrer. Le baptistère est un charmant petit pavillon de marbre dont les colonnettes font cercle pour porter un toit rond et abriter le vase sculpté qui contient l'eau lustrale. Les niches qui flanquent la grande entrée sont de sveltes petits portiques où serpentent des arabesques légères. Peut-être faut-il dire que le centre de l'art à la Renaissance, c'est l'art décoratif. La commande en Grèce vient surtout de la cité, qui veut avoir un mémorial de ses héros et de ses dieux. La commande à Florence vient surtout des particuliers riches, qui veulent avoir des aiguières, des cabinets d'ivoire ou d'ébène, des orfévreries, des murs et des plafonds peints, des stucs sculptés pour orner leurs appartements[1]. Là-bas l'art était plutôt une chose publique, partant il était plus grave, plus simple, mieux

1. Voyez les Vies de Paolo Uccello, Dello, Verocchio, Pollaiolo, Donatello, dans Vasari. La peinture et la sculpture au quinzième siècle sortent de l'orfévrerie.

disposé pour exprimer la grandeur calme. Ici l'art est plutôt une chose privée, partant il est plus flexible, moins solennel, plus enclin à chercher l'agrément, à produire le plaisir, à proportionner ses dimensions et ses inventions au luxe dont il est le fournisseur.

De Côme au lac Majeur.

Joli pays, vert et fertile, parsemé de villages et de maisons de campagne ; leurs allées de peupliers se prolongent jusqu'à la route et finissent par un cercle de bancs de pierre sous un ombrage. Les moissons se continuent l'une dans l'autre, sous des lignes de mûriers ; d'un mûrier à l'autre, un mince sarment de vigne court, ouvrant ses petites feuilles traversées par la lumière. Le blé, le vin, la soie, font partout sur le même champ une triple récolte.

C'est jour de fête ; les gens sont dehors, en habits de dimanche ; ils n'ont point l'air indigents ; leurs maisons sont en bon état, les femmes ont des châles bariolés de violet et de rouge, des robes noires qui tombent en tuyaux, des pendants d'oreilles, une couronne d'aiguilles en argent qui maintient leur voile et leurs cheveux. A prendre les choses en gros, c'est à peu près le bien-être de la Touraine. Seulement la plupart des enfants vont pieds nus ; les chevaux des diligences sont des rosses maigres comme en Provence, et beaucoup de traits indiquent la négligence, l'ignorance, le goût du plaisir, la superstition comme dans notre Midi. On voit quantité de madones et tout à côté un avertissement pour que le passant dise un *Ave*. Parfois les murs re-

présentent des damnés dans les flammes, et une inscription conseille aux vivants de prendre garde à eux. A Milan, dans la cathédrale, Jésus en croix est entouré de trois ou quatre cents petits cœurs d'argent; les fidèles confessés et repentants qui diront devant le chœur un *Pater* et un *Ave* obtiendront cent ans d'indulgence; s'ils sont vieux ou impotents, ils n'ont qu'à envoyer quelqu'un à leur place, ils ne profiteront pas moins. Un de mes amis vénitiens juge que dans sa province la disposition d'esprit est la même; les paysans sont dévots au saint-père; si pauvres qu'ils soient, ils donnent leur argent pour faire dire des messes; leur vive imagination fournit une prise stable à la religion des rites.

C'est pourquoi ils ne sont que très-médiocrement patriotes. Dans la dernière campagne, nos officiers les trouvaient mieux disposés pour les Autrichiens que pour les Piémontais. L'administration allemande avait été régulière, assez douce, même paternelle pour les paysans; ceux-ci, ne lisant point et ne s'occupant point de politique, n'avaient point de mauvais vouloir contre l'Autriche. Quand l'orgueil et le sentiment national manquent, peu importe que le maître soit étranger; il suffit qu'il laisse danser, boire, faire l'amour et qu'il paye bien les services. Un batelier, homme avisé comme ils le sont presque tous, me disait : « Les Autrichiens étaient de bonnes gens; ils faisaient beaucoup travailler; le commerce allait mieux de leur temps. Ils n'étaient mauvais que pour les *signori*, parce que les *signori* étaient toujours contre eux. Aujourd'hui les *signori* sont contents; ils ont tout, leurs fils sont officiers. Ce sont les pauvres qui sont malheureux; aucun paysan n'a de

bien, toute la terre est aux riches. Un journalier gagne trente sous par jour ; le kilogramme de viande coûte quatre-vingt-cinq centimes, le kilogramme de pain quarante centimes, et l'on paye autant d'impôts qu'auparavant. » — Cette race intelligente et sensuelle ne voit qu'un but à la vie, le plaisir et l'oisiveté. Un bourgeois du pays me disait : « Ils voudraient jouir et ne rien faire, » et ils estiment un gouvernement d'autant plus que sous lui leurs amusements et leur loisir sont plus grands.

En revanche, les bourgeois et les nobles, tous ceux qui ont un habit de drap et lisent les journaux, sont passionnés pour l'Italie. En 1848, Milan a combattu trois jours et chassé les Autrichiens avec ses seules forces. Quand les Français, après la bataille de Magenta, entrèrent dans la ville, la joie, la reconnaissance, l'enthousiasme montèrent jusqu'au délire. Un soldat parut d'abord, il était seul ; le concours des gens qui le fêtaient et l'embrassaient fut tel qu'il ne pouvait plus se tenir debout ; sa tête allait deçà, delà : il fléchissait d'épuisement. Un peu après, les premiers bataillons arrivèrent. Les jeunes filles, avec leurs mères, allaient dans la rue embrasser les soldats, même les turcos. Ces bataillons restèrent quinze jours ; cafés, restaurants, tout était à leur discrétion : on ne leur permit pas de payer un centime. Impossible à un Milanais de faire apporter une glace chez soi, tout était pour les Français ; impossible à un Milanais malade d'avoir un médecin : ils ne soignaient que les blessés français. Après la bataille de Solferino, les dames venaient les visiter dans les hôpitaux ; toutes les maisons particulières s'en étaient remplies ; on se les disputait ; plusieurs capitaines

guéris épousèrent de riches héritières. Ce n'est pas que les Autrichiens fussent grossiers ou insolents; au contraire, ils étaient doux, bien élevés, distingués, patients à l'extrême. Par ordre de leurs chefs, les officiers évitaient les duels ; on les coudoyait au théâtre, on leur marchait sur les pieds : ils se taisaient ; sans cela, ils se seraient battus tous les jours. Le sentiment national était intraitable à leur endroit, et il l'est encore. Dernièrement, une dame milanaise qui avait porté de l'argent au pape fut reconnue dans sa loge au théâtre, sifflée, huée, jusqu'à être contrainte de sortir par une porte de derrière. Je lis deux ou trois journaux tous les jours : je n'en vois point, sauf l'*Unità*, qui ne soient patriotes. Les caricatures sont brutales contre le pape ; on voit la Mort, une boule à la main, qui l'atteint entre les jambes de l'empereur Napoléon ; la Mort est un joueur qui fait un coup inattendu et délivre l'Italie. Garibaldi est admiré, exalté, adoré jusque dans les moindres auberges ; le conducteur de la voiture me montre à Varèse la maison où il épousa sa seconde femme, « la mauvaise, » et le mur où il fit sa barricade. On ne peut exprimer à quel degré il est populaire en Italie ; Jeanne d'Arc l'a moins été en France. A Levano, je vois sur le mur du café une inscription portant que le fils de la maison a été tué pour la patrie en combattant en Sicile aux côtés du héros national. Le soir et l'après-midi, aux cafés, sur les places, tous les demi-bourgeois, boutiquiers, commis, lisent leur journal et discutent les plans des ministres. Même, à dire vrai, ils discutent trop et s'amusent à des paroles. Ces races latines et méridionales semblent composées d'amateurs, qui, ayant la conception prompte et la langue facile, planent et circulent au-dessus

de l'action sans s'y engager. Le raisonnement leur plaît par lui-même ; le discours fournit un débouché à leur humeur oratoire ; la conversation politique forme une sorte d'*opera seria* dont les suites sont languissantes, parce qu'il est complet en lui-même et se suffit. Ils n'approfondissent pas ; leurs journaux politiques sont autant au-dessous des nôtres que les nôtres sont au-dessous des journaux anglais. On y trouve l'ébullition superficielle des facultés prime-sautières, mais non la réflexion véritable et la science solide. Ils divertissent leur esprit, ils ne le tendent pas, et en ce moment l'Italie a plus besoin d'œuvres que de paroles ; les finances sont sa plaie. Pour devenir un peuple indépendant et un État armé, il faut qu'elle paye davantage, partant qu'elle travaille et produise davantage. Un bourgeois qui fonde une manufacture, un propriétaire qui draine ses terres, un artisan qui allonge sa journée d'une heure sont en ce moment les meilleurs citoyens. Il s'agit non de s'exclamer et de lire les journaux, mais de bêcher, de fabriquer, calculer, apprendre, inventer, toutes occupations ennuyeuses, positives, assujettissantes, que volontiers on laisserait à des lourdauds du Nord. C'est un dur passage que celui de la vie épicurienne et spéculative à la vie industrielle et militante : il semble que de dilettante et patricien on devienne serf et machine ; mais il faut opter. Quand on aspire à former une grande nation, il faut, pour subsister en face des autres, accepter les nécessités que s'imposent les autres, je veux dire le travail assidu et régulier, la contrainte exercée sur soi-même, la discipline des intelligences tournée avec méthode vers un but fixe, l'enrégimentation des personnes enfermées dans un cadre et aiguillonnées par la concur-

rence, la perte de l'insouciance, la diminution de la gaieté, la mutilation et la concentration des facultés, la perpétuité et le roidissement de l'effort, bref tout ce qui sépare un Italien des trois derniers siècles d'un Anglais ou d'un Américain moderne.

Le lac Majeur, les Alpes, 10 avril.

Si j'avais à choisir une maison de campagne, je la prendrais ici. Du haut de Varèse, lorsqu'on commence à descendre, on aperçoit sous ses pieds une large plaine où s'allongent des collines basses. Tout l'espace est vêtu de verdure et d'arbres, moissons et prés tachetés de fleurs blanches et jaunes comme le velours d'une robe vénitienne, mûriers et vignes, plus loin des bouquets de chênes, des peupliers, et çà et là, entre les collines, de beaux lacs tranquilles, unis, largement épandus, qui luisent comme des miroirs d'acier. C'est la fraîcheur d'un paysage anglais parmi les nobles lignes d'un tableau de Claude Lorrain. Les montagnes et le ciel donnent la majesté, l'eau surabondante donne la moiteur et la grâce. Les deux natures, celle du Midi et celle du Nord, s'unissent ici dans un heureux et amical embrassement, pour assembler les douceurs d'un parc herbeux et les grandeurs d'un cirque de hautes roches. Le lac lui-même est bien plus varié que celui de Côme : il n'est pas encaissé d'un bout à l'autre entre des collines dénudées et abruptes ; il a des montagnes roides, mais en outre des coteaux adoucis, des draperies de forêts, des perspectives de plaines. De Laveno, on voit sa large nappe immobile, çà et là rayée et damasquinée comme

une cuirasse par d'innombrables écailles, sous une flambée de soleil qui traverse le dôme de nuages ; c'est à peine si la brise insensible amène une ondulation mourante contre les graviers du bord. Vers l'est, un sentier contourne le bord à mi-côte parmi des haies vertes, des figuiers qui s'ouvrent, des fleurs printanières, et toutes sortes de bonnes odeurs. La grande eau se découvre, toute nue et paisible ; on aperçoit une petite barque qui enfle sa voile, deux bourgades blanches qui à cette distance semblent des ouvrages de castors. De loin en loin, des montagnes hérissées d'arbres descendent jusque dans l'eau, étalant leur pyramide, pendant que leur tête brouillée disparaît à demi dans les nuées grisâtres.

Au soleil levant, on prend une barque et on traverse le lac dans la vapeur transparente de l'aube. Il est large comme un bras de mer, et ses petits flots d'un bleu plombé luisent faiblement. Le brouillard vague enveloppe le ciel et l'eau de sa grisaille. Par degrés il s'amincit, s'envole, et dans ses mailles plus rares on sent filtrer la belle lumière et la bonne chaleur. On chemine ainsi pendant deux heures dans la suavité monotone et molle de l'air demi-clair, agité par la brise comme par les petits coups d'un éventail de plumes ; puis l'ouverture se fait, et l'on n'aperçoit plus autour de soi qu'azur et lumière, autour de soi l'eau semblable à une grande étoffe de velours plissé, au-dessus de soi le ciel uni comme une conque de saphir ardent. Cependant un point blanc surgit, s'accroît, se détache ; c'est l'Isola Madre, enserrée dans ses terrasses ; le flot bat ses grandes dalles bleuâtres et saupoudre d'humidité ses feuillages lustrés. On débarque ; sur les parois du rebord, des aloès aux feuilles massives, des figuiers d'Inde aux

larges raquettes, chauffent au soleil leur végétation tropicale ; des allées de citronniers tournent le long des murailles, et leurs fruits verts ou jaunes se collent contre les quartiers de roche. Quatre étages d'assises vont ainsi se superposant sous leur parure de plantes précieuses. Au sommet, l'île est une touffe de verdure qui bombe au-dessus de l'eau ses massifs de feuillage, lauriers, chênes-verts, platanes, grenadiers, arbres exotiques, glycines en fleur, buissons d'azaléas épanouis. On marche enveloppé de fraîcheur et de parfums ; personne, sauf un gardien ; l'île est déserte et semble attendre un jeune prince et une jeune fée pour abriter leurs fiançailles ; toute tapissée de fins gazons et d'arbres fleuris, elle n'est plus qu'un beau bouquet matinal, rose, blanc, violet, autour duquel voltigent les abeilles ; ses prairies immaculées sont constellées de primevères et d'anémones ; les paons et les faisans y promènent pacifiquement leurs robes d'or étoilées d'yeux ou vernissées de pourpre, souverains incontestés dans un peuple de petits oiseaux qui sautillent et se répondent.

Je n'étais plus capable de sentir les œuvres calculées de l'architecture, surtout les formes contournées et la décoration artificielle des derniers siècles. Les dix terrasses voûtées d'Isola Bella, ses grottes de rocaille et de mosaïque, ses appartements lambrissés de tableaux et peuplés de curiosités, ses bassins, ses jets d'eau, m'ont paru compassés et m'ont laissé froid. Je regardais la côte occidentale qui est en face, escarpée et toute verte, et qui semble vraiment faite pour le plaisir des yeux. Les hautes et pacifiques montagnes s'y dressent de toute leur taille, et l'on a hâte d'aller s'asseoir sur

leurs gazons. Des prairies inclinées, d'une fraîcheur incomparable, revêtent les premières pentes. Les narcisses, les euphorbes, les fleurettes purpurines foisonnent dans tous les creux; les myosotis par couvées ouvrent leurs petits yeux d'azur, et leurs têtes tremblent dans le suintement des sources. On voit affluer d'en haut des milliers de filets qui sautent et se croisent; des cascades mignonnes éparpillent sur l'herbe leur pluie de perles, et des ruisseaux de diamants, recueillant toutes ces eaux fuyardes, courent les dégorger dans le lac. Çà et là, sur toutes ces fraîcheurs et tous ces petits bruits, des chênes étalent le lustre de leur verdure nouvelle et montent d'étage en étage, tant qu'enfin la hauteur disparaît sous leurs files, et qu'au sommet le ciel est barré par la colonnade indéterminée d'une forêt. Au-dessous, le lac étend son azur uniforme dans une bordure de grève blanche.

A deux heures du matin, on monte dans la voiture qui passe. C'est le dernier jour du voyage; nulle part l'Italie n'est plus belle. Vers quatre heures, une divine aube indistincte affleure dans la nuit comme la pâleur d'une statue pudique; un reflet de nacre lointaine se pose sur les hauteurs, et des demi-clartés naissantes hasardent leur teinte gris de perle sous le bleu nocturne. Les étoiles scintillent, mais tout le reste de l'air est brun, et sur le sol rampent des ombres semblables à des moires. La voiture s'arrête et traverse une rivière sur un bac. Dans le silence et l'effacement universel des êtres, cette eau est la seule chose qui vive; elle vit et remue imperceptiblement; sa nappe coulante luit rayée de petits remous qui s'entrelacent entre les rives noires. Cependant les arbres s'éveillent dans la brume;

on aperçoit à leur cime les pousses enveloppées de rosée et qui semblent attendre l'achèvement du jour. Le ciel blanchit et l'aurore éteint les étoiles ; de toutes parts, les plantes et les verdures se dégagent ; leur voile de gaze s'amincit et s'évapore, la couleur leur vient, elles renaissent à la lumière, et l'on sent le doux étonnement des créatures surprises de se retrouver au même endroit que la veille pour recommencer leur vie suspendue. Toute la gorge s'est peuplée, et, des deux côtés de ce charmant peuple épars, les monstrueuses montagnes, comme des géants protecteurs, montent toutes sombres, dentelant de leurs têtes le blanc lumineux du ciel. Enfin, d'une crête cassée une flamme jaillit ; le jet subit, éblouissant, perce la vapeur ; des pans de verdure s'illuminent ; les ruisseaux resplendissent ; les grosses vignes antiques, les dômes ronds des arbres, les arabesques délicates des herbes grimpantes, tout le luxe d'une végétation nourrie par la fraîcheur des eaux éternelles et par la tiédeur des roches échauffées, s'étale comme une parure de fée dans sa gaze d'or.

Non, ce n'est point d'une fée qu'on doit parler ici, c'est d'une déesse. La fantastique n'est qu'un caprice et une maladie de la cervelle humaine ; la nature est saine et stable, et nos rêveries discordantes n'ont pas le droit de se comparer à sa beauté. Elle se soutient et se développe par elle-même ; elle est indépendante et parfaite, agissante et sereine, voilà tout ce que nous pouvons dire ; si nous osons la comparer à quelque œuvre humaine, c'est aux dieux grecs, aux grandes Pallas, aux Jupiters surhumains d'Athènes ; elle se suffit comme ils se suffisent. Nous ne pouvons pas l'aimer, nos paroles ne l'atteignent point ; elle est au delà de nous, in-

différente ; nous ne pouvons que la contempler comme les effigies des temples, muets, la tête nue, pour imprimer en notre esprit sa forme accomplie et raffermir notre être fragile au contact de son immortalité. Mais cette contemplation seule est une délivrance. Nous sortons de notre tumulte, de nos pensées éphémères et brisées. Qu'est-ce que l'histoire, sinon un conflit d'efforts inachevés et d'œuvres avortées? Qu'ai-je vu dans cette Italie, sinon un tâtonnement séculaire de génies qui se contredisent, de croyances qui se défont, d'entreprises qui n'aboutissent pas ? Qu'est-ce qu'un musée, sinon un cimetière, et qu'est-ce qu'une peinture, une statuaire, une architecture, sinon le mémorial qu'une génération mortelle se dresse anxieusement à elle-même pour prolonger sa pensée caduque par un sépulcre aussi caduc que sa pensée? Au contraire, devant les eaux, le ciel, les montagnes, on se sent devant des êtres achevés et toujours jeunes. L'accident n'a pas de prise sur eux, ils sont les mêmes qu'au premier jour ; le même printemps leur versera tous les ans à pleines mains la même séve ; nos défaillances cessent au contact de leur force, et notre inquiétude s'amortit sous leur paix. A travers eux apparaît la puissance uniforme qui se déploie par la variété et les transformations des choses, la grande mère féconde et calme que rien ne trouble parce que hors d'elle il n'y a rien. Alors, dans l'âme, une sensation se dégage, inconnue et profonde. C'est son fond même qui apparaît ; les couches innombrables dont la vie l'a encroûtée, ses débris de passions et d'espérances, toute la boue humaine qui s'est entassée à sa surface se défait et disparaît; elle redevient simple, elle retrouve l'instinct des anciens jours,

les vagues paroles monotones qui la mettaient jadis en communication avec les dieux, avec ces dieux naturels qui vivent dans les choses ; elle sent que toutes les paroles que depuis elle a prononcées ou entendues ne sont qu'un bavardage compliqué, une agitation d'esprit, un bruit de rue, et que, s'il y a une minute saine et désirable dans sa vie, c'est celle où, quittant les tracasseries de sa fourmilière, elle perçoit, comme disent les vieux sages, l'harmonie des sphères, c'est-à-dire la palpitation de l'univers éternel.

La route gravit les escarpements, et vers Isella les montagnes se dénudent et se serrent. Des murailles de roc hautes de quinze cents pieds enferment le chemin dans leur défilé. Leurs assises jaunâtres, noircies par les suintements des sources, leurs tours, leur chaos de ruines lézardées et déformées semblent l'effondrement et l'entassement d'un millier de cathédrales. On cherche en vain dans sa mémoire ou dans ses songes des formes de cette espèce ; on pense à quelque énorme tronc déchiqueté à coups de hache par un colosse aveugle dont les enfants, plus faibles, surviennent ensuite avec des serpes longues de cent pieds, pleins d'une rage obstinée, pour taillader les grandes entailles de leur père. Il faudrait un pareil acharnement et une pareille folie pour expliquer ces grandes brèches à pic, ces subites tranchées, ces crêtes et ces aiguilles surplombantes, cette monstrueuse sauvagerie du désordre. Des traînées de givre terni rampent dans les creux, et chacune d'elles suinte, puis coule ; ainsi de toutes parts les eaux accourent et se croisent, tantôt sinueuses et collées aux parois brunes, tantôt éparpillées en cascades et ouvrant en l'air leur panache d'écume. Dans les lointains, des fumées

montent, et le torrent se débat en grondant entre les quartiers de roche.

On monte encore, et la neige étincelle entre les cimes; quelquefois elle blanchit tout un versant, et quand le soleil tombe sur elle, sa splendeur est si forte que les yeux blessés se ferment. Le défilé s'élargit, et des champs inclinés s'étalent dans leur suaire de neige. Tout n'est pas nu cependant : des armées de mélèzes grimpent en désordre et d'un air résigné à l'assaut des pentes; leurs pousses nouvelles leur font un étrange vêtement jaunâtre ; quelques sapins moroses les tachent de leurs cônes noirs ; ils montent en files parmi les troncs mourants, les cadavres d'arbres mutilés et tout le ravage des avalanches; pareils aux survivants d'un champ de bataille, ils ont l'air de savoir qu'ils vont combattre encore et de deviner tout ce qu'ils auront à souffrir. Au sommet, près de l'hospice et du village du Simplon, s'étend un morne plateau labouré de fondrières, tout blafard de neiges fondantes, semblable à un cimetière abandonné et dévasté. C'est ici la borne de deux régions, et il semble que ce soit la borne de deux mondes; les cimes éblouissantes se confondent avec la blancheur des nuages, en sorte qu'on ne sait plus où finit la terre et où commence le ciel.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.



TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

PARIS. — IMP. BLOT ET FILS AINE, RUE BLEUE, 7.



